U d'/of OTTAWA
39003002787991

150-1B-332

MÉTHODE PRATIQUE

DE

CHANT GRÉGORIEN

MÉTHODE PRATIQUE

DE

CHANT GRÉGORIEN

SELON

LES PRINCIPES ET LA NOTATION

DE L'EDITION VATICANE

PAR

D. LUCIEN DAVID, O. S. B.

Directeur de la *Revue du Chant Grégorien*

2me EDITION.

LYON

JANIN FRÈRES, ÉDITEURS

10, RUE PRÉSIDENT-CARNOT

—

1922

Universitas
BIBLIOTHECA

Nihil obstat

20° die mensis Junii,

J. Dumaine,

c. d.

Imprimatur. Gratianopoli, die 21 Junii 1919.

† Alexander, *Episc. Gratianopolitan.*

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Copyright by J. Janin, 1922.

MT
860
.D18
1922

La restauration du chant grégorien fait, grâce à Dieu, des progrès de plus en plus consolants, et je suis persuadé que la présente METHODE, bien conçue, clairement rédigée, et où se trouvent très heureusement mis en lumière les vrais principes capables de rendre le chant grégorien à la fois facile, artistique et pieux, pourra contribuer pour sa bonne part à l'avènement définitif de ce nouvel âge d'or qui verra pasteurs, chantres et fidèles s'unir dans la plus belle prière chantée et retrouver dans la vie liturgique la source et l'aliment d'une renaissance chrétienne dont la France et le monde ont tant besoin.

Dom Joseph POTHIER,

Abbé de St-Wandrille.

Conques, le 12 mars 1919.

PRÉFACE

La présente *Méthode* veut être simplement le commentaire *pratique* des faits et des principes remis en lumière par Dom Pothier dans son chef-d'œuvre des *Mélodies Grégoriennes*, et par les autres paléographes, liturgistes, musiciens qui ont suivi ses traces.

C'est dire que si nous entendons nous placer ici tout spécialement sur le terrain de la pratique, nous nous appuyons solidement sur les données scientifiques fournies par les publications de ces quarante ou cinquante dernières années.

Dans le domaine de la *science*, l'étude approfondie des manuscrits anciens et l'examen attentif des ouvrages théoriques des siècles passés ont fourni les bases de la restauration du chant sacré traditionnel : notation, dessin mélodique, tonalité. Ils ont permis la rédaction des livres de chant de l'Edition vaticane, révision des premières éditions bénédictines.

Dans le domaine de la *réalisation artistique*, qui est ici le nôtre, l'application exacte des principes d'interprétation vocale déduits par Dom Pothier et ses disciples de ces travaux scientifiques a éloquemment confirmé et confirme chaque jour, par l'indiscutable beauté religieuse des mélodies ainsi ressuscitées, la justesse de ces principes.

Le présent travail a d'ailleurs été longuement « vécu » avant d'être rédigé. Ce sont même les heureux résultats que nous avons obtenus au cours de nombreuses leçons données pendant plus de vingt ans, et en divers pays, à des élèves de toute catégorie : enfants, jeunes gens et jeunes filles, scholae et communautés, ecclésiastiques et séminaristes, grand public ou artistes professionnels, qui nous ont déterminé à publier cet ouvrage.

Nous voudrions, par cette Méthode comme par notre enseignement oral, faire connaître et exploiter plus parfaitement la vertu insoupçonnée d'édification spirituelle et l'admirable richesse artistique contenues dans le trésor des mélodies traditionnelles.

Vertu d'édification : Il est certain que l'imperfection des éditions non conformes à l'édition vaticane, l'ignorance des règles d'exécution et les négligences ou timidités déplorables qui perpétuent cette imperfection et cette ignorance en dépit des prescriptions pontificales, furent ou demeurent responsables de la déchéance de la

vie liturgique et de son rôle trop effacé dans la restauration de la vie chrétienne, individuelle, paroissiale et sociale. Nous sommes profondément persuadés — et l'expérience a fortifié cette conviction — que la renaissance de la vraie prière chantée est l'un des plus sûrs moyens, sinon le plus sûr, de contribuer à la réalisation du programme de Pie X : restaurer la société chrétienne : *instaurare omnia in Christo*, en réalisant le vœu du même Pontife : *Faire prier sur de la beauté*.

Richesse artistique : L'exécution et l'audition des mélodies grégoriennes interprétées comme elles doivent l'être, réservent aux esprits les plus exigeants, aux oreilles les plus difficiles des jouissances esthétiques d'une profondeur et d'une délicatesse incomparables. Trop longtemps on a distingué le plain-chant de la « musique », comme si la musique figurée était seule digne de ce dernier titre, comme si le chant sacré par excellence n'était pas, ne devait pas être la plus belle, la plus pure, la plus profonde musique religieuse qui soit.

L'objection de médiocrité musicale tombe vite à l'audition des mélodies grégoriennes bien interprétées. Mais une seconde objection succède alors à la première, celle de la difficulté d'exécution. Elle n'est guère plus solide, mais il faut avouer qu'elle est trop souvent encore provisoirement justifiée par l'inexpérience des bonnes volontés, ou par le manque d'instruction ou de sens pédagogique de certains maîtres.

Plus d'une fois en effet il nous a été donné de constater que, même avec de nouveaux livres, des maîtres de chœur ou des chanteurs, trop préoccupés de l'accessoire au détriment de l'essentiel, ou trop attachés à des théories peu sûres et superflues s'arrêtent inconsciemment à la lettre jusqu'à l'esprit.

Comme conséquence première, ils ne peuvent prier leur chant, et leur chant ne prie guère. Souvent assez terne et monotone, ou émaillée d'effets tout artificiels, son exécution, parfois très étudiée, très juste, donnée avec ensemble, laisse tout au plus l'impression d'un mécanisme fort soigné. Ce chant est à l'art grégorien ce qu'un automate plus ou moins bien réussi est à un être vivant, intelligent et sensible. Il n'est pas animé : l'âme ne s'épanouit pas dans la voix et celle-ci ne peut plus qu'effleurer les âmes, sans les faire vibrer.

Ce ne sont pas les moindres inconvénients de certains systèmes d'interprétation, dont les apparences plus ou moins scientifiques cachent mal la fragilité ou l'arbitraire, et qui, peu ou point compatibles avec la notation typique de l'édition vaticane, ont pour

résultat immédiat d'entraver la restauration de la prière liturgique chantée, ou tout au moins d'affaiblir ou de dénaturer son expression.

Nous ne comprenons pas dans ce jugement un certain « métricisme » discret qui renferme une part intéressante de vérité. On peut reconnaître, en effet dans certaines cadences, dans certaines pièces ou parties de pièces grégoriennes, une influence certaine, quoique sans doute, assez souvent, plus ou moins inconsciente des combinaisons de syllabes longues et brèves de la métrique gréco-latine. Ce balancement, cette large symétrie de mouvements que l'on rencontre dans les mélodies grégoriennes provient d'une harmonieuse combinaison des neumes et des notes, ainsi que d'une heureuse disposition des accents par rapport à ces éléments et groupements mélodiques : combinaisons et dispositions qui s'accordent bien avec ces règles de similitude et de proportion rappelées par S. Augustin dans son traité *de Musica*, et qui comportent une certaine analogie avec les périodes et les cadences, avec les combinaisons de longues et de brèves de la prose ou de la prosodie antiques.

C'est toutefois de propos délibéré que nous n'avons pas voulu agréer à notre théorie du rythme des considérations métriques. Non seulement elles ne sauraient s'appliquer à toute composition grégorienne et par suite ne sont pas essentielles pour l'intelligence du rythme grégorien, mais elles laissent trop facilement place à la fantaisie, et risqueraient, pour la presque totalité des chanteurs, d'entraver, plutôt que de faciliter une parfaite exécution des mélodies. Il sera pour eux beaucoup plus simple et beaucoup plus sûr de faire en chantant, comme M. Jourdain, de la belle prose, voire de la belle prosodie, « sans le savoir ».

C'est dans cette même pensée d'éviter toute complication inutile que nous nous sommes abstenu de nous attarder dans les questions de tonalité, que l'on trouvera exposées ou discutées dans des ouvrages spéciaux, indiqués au Supplément.

Le chant grégorien, qui doit être et qui est en fait, pour une bonne partie de son répertoire, accessible à la grande majorité des fidèles, doit être et est *facile*.

C'est le rôle du maître et c'est le mérite d'une Méthode de mettre en évidence cette facilité.

C'est pour cela que nous avons insisté sur le rôle capital, dans l'exécution des pièces grégoriennes, les plus ornées comme les plus sobres, de la simple déclamation grammaticale et musicale et de l'accentuation, qui, bien comprises, faciliteront étonnamment, en même temps que l'intelligence de la composition musicale, la

réalisation vraiment artistique, vivante, expressive et nuancée de la prière grégorienne.

Nous avons tâché, dans cet ouvrage, d'être très complet pour que le maître puisse pénétrer les secrets d'un art très délicat dans sa simplicité et obtenir un maximum d'effet artistique et de puissance religieuse, mais nous nous sommes efforcé surtout d'être assez clair et « méthodique » pour que le lecteur et le chanteur puissent s'instruire avec facilité, agrément et profit.

Nous n'avons pas consacré de chapitre à l'accompagnement, préférant au lieu d'offrir des indications forcément insuffisantes, renvoyer aux traités spéciaux (V. Notes bibliographiques). Rappelons seulement que les mélodies grégoriennes peuvent s'accommoder d'un accompagnement, à condition que celui-ci les laisse « chanter », sans les alourdir par des accords multipliés, sans couvrir le dessin vocal par les sonorités instrumentales, sans dénaturer leur tonalité, sans détruire ni gêner l'effet des groupements originaux de la notation. L'accompagnateur doit être l'humble serviteur du chantre, et ne pas attirer l'attention de l'auditeur.

La partie du Supplément contenant les Exercices a été complétée. Toutefois, la publication récente et très pratique, à Grenoble, d'une Edition grégorienne avec clef de sol nous a dissuadé de développer ces Exercices typiques avec clefs anciennes en un Solfège complet qui pourrait devenir bientôt inutile.

Nous espérons que la présente Méthode, telle qu'elle est, servira la cause de l'art sacré, et qu'elle pourra produire, avec la grâce de Dieu et la bonne volonté de nos lecteurs, les fruits d'édification que l'on doit attendre des mélodies grégoriennes, priées et chantées avec le zèle, le respect, la science et l'amour que l'Eglise, récemment encore, recommandait avec tant d'insistance à ses prêtres et à ses fidèles.

D. L. David, *O. S. B.*

AVANT-PROPOS

APERÇU HISTORIQUE

Le chant est un langage, mais un langage plus beau, plus expressif, plus puissant que celui qui nous est donné pour les relations ordinaires de la vie sociale. Ce langage plus parfait a été de tout temps employé pour exprimer les relations que la créature doit entretenir avec la Divinité.

Plus que les fidèles de toute autre religion, les chrétiens devaient chercher à l'utiliser, comme le langage le moins indigne de la beauté et de la sainteté du vrai Dieu auquel il s'adressait, et le plus apte à traduire et à exciter les pieux sentiments d'une âme remplie de la grâce divine.

Le chant naquit ainsi, en effet, au berceau même de l'Eglise, en même temps et au même titre que la prière. Il vint, pour ainsi dire, féconder les textes sacrés en les dotant d'une puissance nouvelle, capable d'en dégager toute l'efficacité latente, et d'atteindre plus sûrement et plus profondément les âmes.

Le chant étant la forme parfaite de la prière, individuelle et sociale, tout chrétien doit, aujourd'hui comme jadis et toujours, aimer à chanter sa prière. L'Eglise doit posséder, et elle possède la formule exacte de cette mélodie orante : elle nous l'offre et nous la recommande comme la plus capable et la plus digne de traduire et de guider la prière chrétienne. Avec quelle confiance, quel empressement, quelle prédilection ne devrons-nous pas la recueillir et l'utiliser !

Cette précieuse formule, ce chant par excellence de l'Eglise de Jésus-Christ et par conséquent de chaque membre de cette Eglise, c'est le chant grégorien.

On peut distinguer dans son histoire cinq périodes.

1. **Période de formation** (I^er^-VII^e^ siècles). — Les mélodies liturgiques de l'Eglise latine se formèrent et se développèrent d'abord sous la triple influence des usages de la synagogue, des principes de la musique gréco-romaine, et des chants populaires. A mesure que s'organisa la liturgie en Occident, le génie romain mit une empreinte plus marquée sur ces compositions primitives.

On les connaît aujourd'hui plus communément, et à bon droit, sous le nom de chant grégorien, parce que c'est surtout à saint Grégoire-le-Grand (590-604) que revient le mérite d'en avoir recueilli,

coordonné, complété les éléments, et de leur avoir donné, avec un caractère artistique bien déterminé, leur forme définitive.

Bien que les plus vieux manuscrits notés qui nous restent ne remontent pas au-delà du IXe siècle, on peut affirmer qu'une grande partie du Propre des messes anciennes et diverses pièces de l'Office, surtout du Temps, étaient composées ou prirent leur forme actuelle avant ou avec l'aurore du VIIe siècle.

Saint Grégoire avait fondé ou réorganisé à Rome une école de musique sacrée. Le chant romain se répandit bientôt dans tout l'Occident, où il devait remplacer presque partout les formules mélodiques, plus ou moins instables, jusqu'alors en usage.

2. **Période de diffusion** (VIIe-XIIe siècles). — Les écoles de chant, tant séculières que monastiques, ne tardèrent pas à se multiplier. Les missionnaires et les chantres envoyés de Rome à la demande des évêques ou des princes temporels furent d'actifs propagateurs du chant romain. Ainsi Cantorbéry en Angleterre, Metz en Allemagne, Saint-Gall en Suisse devinrent des centres très florissants de culture musicale et liturgique.

Le zèle pour l'étude et la pratique des mélodies sacrées fut d'ailleurs universel, comme l'étaient la profondeur de l'esprit de foi, et l'intelligence de la prière liturgique. Nous en avons pour témoignage, outre les chroniques du temps, de nombreux manuscrits notés et de savants ouvrages didactiques. Dans ces derniers, à la vérité, les écrivains étaient plus préoccupés d'expliquer les anciennes théories gréco-latines et de les appliquer au plain-chant, que de rendre compte scientifiquement de l'art grégorien lui-même.

Le système de notation fut perfectionné par l'usage des clefs et par les lignes de la portée, où les intervalles des demi-tons se trouvèrent même souvent signalés par une couleur, rouge pour le *fa*, jaune, vert ou rouge pour le *do*. A ces perfectionnements se rattache le nom de Guy d'Arezzo (1re moitié du XIe siècle).

Dans cette période, on ne toucha guère au Propre des Messes, sinon pour le compléter selon le besoin, notamment pour les Alleluia, et surtout par mode d'adaptation. Mais on composa, outre des antiennes et des répons, de nombreuses pièces, Kyrie, Sanctus, etc. pour l'Ordinaire de la Messe, dont la forme liturgique actuelle ne remonte pas au-delà de cette époque. On composa aussi et surtout quantité d'hymnes, de séquences, de proses et de tropes, notamment à Saint-Gall, où se distinguèrent les moines Ratpert, Notker et Tutilon.

3. **Période de déclin** (XIIe-XVe siècles). — A cette époque se développent graduellement les germes de décadence qu'on entrevoit déjà,

d'ailleurs, au XII^e^. Les séquences, tropes et farcissures se multiplient à l'excès, et parfois dégénèrent. Les Kyrie, les répons et autres compositions de cette époque s'éloignent de plus en plus de la pureté d'inspiration et de la facture des âges précédents : la recherche de l'effet, de l'art pour l'art, que l'on peut déjà constater dans les œuvres d'une sainte comme Hildegarde (1098-1179), se donne de plus en plus carrière. Cependant, jusqu'à la Renaissance, les mélodies traditionnelles sont aimées et cultivées avec ardeur dans toutes les églises.

Mais les musiciens, plutôt par curiosité artistique que par souci de mieux favoriser la prière liturgique, s'en vont à la découverte dans le domaine de l'harmonie. Ils accompagnent le chant traditionnel (appelé dès alors *plain*-chant : chant servant de base) par une, puis par plusieurs mélodies. Ainsi naissent la diaphonie (deux chants parallèles), puis le déchant (deux chants combinés), enfin la polyphonie, qui arrive bientôt à se dégager tout à fait de la mélodie grégorienne.

L'introduction de la mesure dans ces compositions eut une influence néfaste sur l'exécution de la mélodie traditionnelle, dont le phrasé naturel et les nuances délicates firent place peu à peu à un débit artificiel, uniforme et sans art.

1. **Période de décadence** (XVI^e^-XIX^e^ siècles). — Cette période qui se termine vers la première partie du XIX^e^ siècle est celle de la pleine décadence. Sans doute, on trouve encore çà et là et jusqu'au XVIII^e^ siècle des livres où la mélodie originale est encore assez bien conservée, à Venise par exemple. Le peu qui lui reste de son antique beauté arrive encore à arracher des expressions admiratives aux plus illustres musiciens. Mais les principes d'une bonne exécution sont de plus en plus oubliés et méconnus, en même temps que s'affaiblit et se perd le goût de la vraie prière chantée.

Les mélodies traditionnelles n'étant plus comprises, on cesse de les respecter : on se met à les corriger arbitrairement ou à les remplacer par de nouvelles compositions où le style grégorien se trouve misérablement dénaturé. Ainsi paraissent, à Rome, en 1615, l'édition dite Médicéenne, faussement attribuée à Palestrina, et en France, en 1658, l'édition de Nivers, qui fut suivie par d'autres conçues dans le même esprit. Le grand siècle avait vu paraître le « plain chant musical » de Du Mont, genre faux et hybride, d'inspiration fort pauvre et peu liturgique, et dont la grandiloquence continue n'est guère à sa place que dans la solennelle affirmation de son Credo (1^er^ ton).

Le plain-chant, ou ce qu'on appelait ainsi, n'ayant plus aucun intérêt artistique ou religieux, fut souvent supplanté par de la

musique, généralement plus intéressante au point de vue de l'art, mais au moins aussi déplorable au point de vue de la prière.

3. **Période de restauration** (XIX^e^-XX^e^ siècles). — Le renouveau de vitalité chrétienne qui se manifesta après les secousses révolutionnaires et les bouleversements européens qui suivirent, fut accompagné tout naturellement d'un regard vers le passé lointain où se pouvait retrouver le fil brisé de la tradition catholique, pour le plain-chant comme pour le reste.

Surtout en France et en Allemagne, des savants et des musiciens, prêtres, religieux ou laïques, vont rechercher dans les anciens manuscrits la clef perdue des mélodies traditionnelles, de la vraie prière chantée. Le P. Lambillotte fut le principal de ces premiers pionniers, et l'édition de Reims et Cambrai, qui reproduit, malheureusement avec des erreurs, et surtout avec des infidélités systématiques, un précieux manuscrit de Montpellier, fut le premier résultat pratique de cette nouvelle orientation.

C'est par le Bénédictin Dom Joseph Pothier, moine de Solesmes, puis abbé de Saint-Wandrille, que fut renoué définitivement et solidement le fil de la tradition. Son livre des *Mélodies Grégoriennes* parut en 1880, après vingt années de labeur. Après trent-trois années passées, cet ouvrage magistral n'a pour ainsi dire pas vieilli d'une ligne, et il reste la pierre angulaire de l'édifice grégorien restauré. En 1884 fut publié le *Liber Gradualis* contenant les mélodies traditionnelles, puis l'*Antiphonaire* et d'autres livres de chant.

Léon XIII avait approuvé publiquement les efforts des Bénédictins et de leurs émules. Pie X décréta par un *Motu proprio* du 8 janvier 1904 la restauration dans l'Eglise universelle de la musique sacrée et, en première ligne, du chant grégorien. Par un second *Motu proprio* (3 avril) il institua une commission chargée, sous la présidence effective de Dom Pothier, de rédiger et de publier une *édition typique* des livres liturgiques contenant les mélodies traditionnelles. Cette édition, imprimée au Vatican même, ne devait être autre, naturellement, qu'une nouvelle édition, révisée sur les manuscrits, des livres publiés antérieurement par les soins de Dom Pothier.

Depuis, grâce aux déclarations pressantes du souverain Pontife, à la multiplication des nouveaux livres, aux congrès régionaux ou internationaux, au zèle des apôtres de la restauration grégorienne et liturgique, cette restauration s'étend progressivement dans le monde catholique et jusque dans les missions les plus reculées, et avec elle la renaissance de la prière liturgique et le renouvellement de l'esprit chrétien, selon le programme choisi par Pie X : *Instaurare omnia in Christo*.

CHAPITRE PREMIER

LA DISCIPLINE DE LA VOIX

Pour faire de bon travail, un bon instrument est nécessaire.

La voix étant l'instrument du chant, il faudra, pour bien chanter, solliciter, entretenir et perfectionner les qualités naturelles de la voix, corriger ou atténuer ses défauts.

Ce travail d'amélioration ne regarde pas seulement les chantres. Tous les fidèles pouvant et devant participer dans une certaine mesure au chant sacré, aucun d'eux n'a le droit de négliger l'instrument qui lui est confié par la Providence, ni d'offrir à Dieu un chant « quelconque ».

On ne devra pas craindre de s'attarder un peu aux principes fondamentaux contenus dans le présent chapitre. Pour vouloir s'en passer et chanter « le plus tôt possible » des morceaux qui exigeraient une certaine préparation générale, on se condamne trop souvent à gaspiller beaucoup de temps et d'efforts, et à se fatiguer sans profit : on s'expose aussi à se décourager, à ne jamais jouir d'un résultat qu'on serait pourtant capable d'atteindre.

Il sera utile de revenir de temps en temps sur ces premiers principes. Les personnes mêmes qui savent ou croient savoir chanter auront tout intérêt à s'en bien pénétrer, soit pour combler les possibles lacunes d'une première formation, soit pour ne pas tomber ou retomber dans de mauvaises habitudes.

L'attention de celui qui chante doit porter d'abord sur les points suivants :

1. Une attitude favorable au jeu des organes de la voix.
2. Une respiration bien ménagée.
3. Une correcte émission du son vocal.

ARTICLE PREMIER

L'attitude

1. La position debout est préférable en principe.

2. Que l'on soit debout ou assis, on doit avoir le *buste* d'aplomb sur les hanches, les *épaules* en arrière et un peu tombantes, la *poitrine* légèrement en dehors, la *tête* bien droite.

3. Par suite : Ne pas courber le *dos*, même et surtout si l'on est assis ; et, dans ce cas, ne pas s'asseoir trop bas, ni s'adosser. — Ne pas croiser les *bras*. — Ne pas tenir son livre trop bas, ni sur les genoux, et savoir abaisser les regards sans baisser la tête : ce qui permettra de suivre en même temps, à l'occasion, et la notation du livre, et les indications du maître de chœur.

4. Une attitude correcte favorisera beaucoup non seulement une belle exécution du chant, mais le développement et le bon fonctionnement des organes de la respiration et de la voix.

ARTICLE II

La respiration

Le manque de souffle est une des causes principales d'une médiocre exécution des mélodies grégoriennes et de la fatigue des voix.

On croit souvent « n'avoir pas de souffle ». On se fait presque toujours illusion : on ignore simplement la manière de se servir du souffle que l'on a. On ne sait pas respirer.

La respiration comprend deux actes : l'inspiration et l'expiration.

1. **L'inspiration**. Elle doit être *profonde*.

L'air inspiré doit remplir les poumons tout entiers, c'est-à-dire jusqu'au fond, et de telle sorte que les côtes supérieures s'élèvent, et que le diaphragme s'abaisse et s'élargisse, refoulant en avant l'abdomen.

On se rendra compte de ce qu'est l'inspiration profonde, en s'étendant bien à plat sur le dos. Dans cette position, la respiration est normale : on s'apercevra que l'air inspiré dilate les poumons jusqu'au diaphragme, qui refoule l'abdomen.

2. **L'expiration**. Elle doit être *lente*.

L'air emmagasiné dans les poumons ne doit pas sortir avec brusquerie, ni par une sorte de poussée, mais lentement, comme avec « circonspection », et, dans le chant ou la récitation, pas avant l'émission de la première voyelle.

3. **Exercices de respiration**. Outre les exercices ordinaires d'assouplissement destinés à fortifier et à assouplir les muscles du buste, on pourra faire des exercices spéciaux pour développer la capacité thoracique et perfectionner le jeu des poumons.

Voici par exemple deux exercices typiques, conseillés par le docteur Marage. Dans ces exercices, faits assez loin des repas, l'inspiration se fera par le nez, l'expiration par la bouche. On se reposera cinq minutes après une dizaine de chacun de ces exercices.

1° Les bras pendants le long du corps. A. *Inspiration* : élever les bras parallèlement jusqu'à la position verticale. B. *Expiration* : ramener lentement les bras à leur première position en les abaissant dans le plan des épaules.

2° Les coudes levés dans le plan des épaules et presque à leur niveau ; les avant-bras repliés ; les mains se rejoignant presque sur le haut de la poitrine, la paume tournée vers la terre. A. *Inspiration* : les avant-bras décrivent un arc de cercle en avant de manière à donner la position des bras en croix. B. *Expiration* : ramener les avant-bras à leur position première.

ARTICLE III

La formation du son

§ 1. Disposition des organes de la voix

Il s'agira ici surtout, dans la pratique, de découvrir, surveiller et *corriger les défauts* individuels se rapportant à l'un ou à l'autre des organes de la voix.

Des exercices collectifs ne suffiront pas. Si l'on veut obtenir des résultats sérieux et durables, on ne devra pas craindre de faire des observations particulières et des exercices individuels.

1. **La bouche** doit être bien ouverte et les dents aussi desserrées que possible, quoique dans une mesure diverse selon les voyelles.

On s'imagine souvent ouvrir largement la bouche alors qu'on l'entr'ouvre à peine. De même pour l'écartement des deux rangées de dents. Le maître pourra se munir d'un miroir pour mieux convaincre ses disciples de la réalité et susciter ainsi les efforts nécessaires. Les disciples pourront se servir aussi, au début, d'un petit morceau de bois serré entre les dents pour maintenir, en vocalisant (surtout avec a, o, ou), l'écartement des maxillaires.

2. **Les lèvres** ne doivent jamais être relâchées et flasques, mais fermes et rapprochées des dents. Ne pas aller cependant jusqu'à les contracter .

3. **La mâchoire inférieure** ne doit pas être en retrait, mais plutôt, du moins pour les notes graves et les notes fortes, légèrement avancée, sans contraction toutefois.

4. C'est vers **la partie antérieure du palais** que le son doit être dirigé, et non vers les fosses nasales.

5. **La langue** doit s'aplatir et reposer dans l'encadrement du maxillaire inférieur, de manière à laisser le passage entièrement libre aux ondes sonores, dans la caisse de résonnance que forme la bouche.

6. **Le voile du palais** (la partie postérieure du palais, qui est molle et mobile) doit, pour ne pas absorber les ondes sonores, être relevé par l'élévation et l'écartement de la double arcature qui supporte la luette. Celle-ci devrait, dans le chant, remonter jusqu'à presque disparaître, comme il arrive — on peut s'en rendre compte avec un miroir — dans une forte aspiration faite avec la bouche grande ouverte.

Pour assouplir les *arcades musculaires* qui soutiennent le voile du palais, on vocalisera en *a*, en regardant d'abord dans un miroir de combien il s'en faut qu'elles laissent à découvert, en se relevant et s'écartant, le fond de la bouche. Un bon exercice consistera ensuite à vocaliser les narines fermées, puis successivement fermées et ouvertes, en s'efforçant toujours de donner un son très clair.

On vocalisera aussi à bouche fermée, en desserrant les dents le plus possible, sans toutefois contracter les muscles du visage ni ceux du gosier.

7. **Les muscles du larynx**, de la **gorge** et de la **face** ne doivent jamais être contractés. C'e point est à surveiller surtout lorsque l'on chante fort ou qu'on atteint les notes extrêmes, graves ou aigües, de sa voix.

En insistant plus particulièrement, selon les cas, sur l'une ou l'autre des règles précédentes, on arrivera à faire disparaître ou à atténuer les défauts du timbre (Cf. § 5.)

§ 2. Le jeu des organes dans l'émission vocale

L'air expiré, en passant par le larynx, en fait vibrer à volonté les cordes vocales : il produit alors l'émission vocale, qui se perfectionne et s'achève dans la cavité de résonnance formée par la bouche.

La manière de bien utiliser le souffle pour obtenir, dans le chant,

une émission vocale satisfaisante, peut être résumée dans les points suivants :

1. **Se tenir bien droit** et conserver toujours cette attitude correcte.

2. **C'est toujours jusqu'à la base des poumons** que doit parvenir l'air inspiré ; l'inspiration se fera surtout par les fosses nasales.

3. **Bien ouvrir la bouche** pour expirer l'air, et surtout bien desserrer les dents.

4. **C'est de la base des poumons** que doit partir d'abord l'air expiré, de manière que le souffle s'élance, pour ainsi dire, du diaphragme pour aller vibrer dans le larynx.

5. **C'est au départ de la voix** surtout que doit être surveillée l'émission du souffle. Avec un peu d'attention on se rendra compte bien vite que c'est souvent au début de l'émission qu'on laisse échapper, sans nécessité ni profit, une bonne partie du souffle emmagasiné. La contraction indue des muscles du gosier peut contribuer à cette déperdition.

6. Ne pas prolonger l'émission de la voix jusqu'à l'épuisement total du souffle.

Respiration furtive. Dans les cas où la continuité du chant exige un renouvellement du souffle sans arrêt sensible de la voix, cette reprise *furtive* de respiration doit être très rapide ; mais l'inspiration sera encore aussi *profonde* que possible ; elle se fera plutôt par le nez, et sans bruit.

Les deux phases principales de l'émission vocale, l'*attaque* et la *tenue* du son, appellent des observations particulières.

§ 3. L'attaque du son

On appelle attaque du son le premier groupe de vibrations vocales qui doit coïncider avec la première émission du souffle, au début d'une expression vocale. L'attaque du son doit être *nette* et *juste*.

1. **Nette**. — Que la voyelle initiale soit ou non précédée d'une consonne, que la note soit grave ou aiguë, la pureté du son et la clarté de la prononciation (voyelles et consonnes s'imposent également et instantanément.

La netteté d'attaque requise pour l'émission de voix normale ne l'est pas moins pour la *reprise de voix* qui suit une respiration *furtive*. Elle exige même alors une souplesse et par suite une attention particulières.

Un défaut très fréquent consiste en un manque d'énergie et de

décision dans l'émission de la voyelle ou dans l'articulation de la ou des consonnes initiales. On évitera, par exemple, de dire ou de chanter :

a) *eu' Amen :* émission de la voix avant que la bouche, trop paresseuse, ait pris l'ouverture exacte correspondant à la voyelle *a*.

b) *ss' Salve :* articulation paresseuse, ou prolongée indûment, avec émission de souffle avant la pose de la voyelle.

c) *m' Pater :* souffle émis avant l'ouverture de la bouche et dirigé vers les fosses nasales.

Un autre défaut, opposé au premier, consistera à « déclancher » la voyelle initiale par une trop brusque décontraction de la glotte.

2. **Juste**. — La voix doit donner *exactement* la note indiquée, et atteindre cette note *directement*. En conséquence :

1° A la note initiale doit correspondre un son *unique :* éviter de prendre cette note en-dessus ou en-dessous (port de voix).

2° Après une intonation, la voix doit reprendre selon le ton donné, *et non pas plus bas*. De même après les versets (Dominus vobiscum, etc.), comme dans la psalmodie et les chants alternés.

Exercices. Avec les exercices suggérés dans le Supplément, on pourra utiliser les suivants :

a) Pour la netteté de l'attaque. Lire à haute voix un texte, sur un ton un peu élevé, en *épelant* lentement les syllabes.

b) Pour la justesse. Répéter sur une voyelle quelconque des notes données successivement par une autre voix. — Même exercice avec intonation par un instrument. — Chanter (à voix alternées) *recto tono* des mots, puis des versets en variant la hauteur du ton. — Les élèves déjà avancés pourront utiliser les réponses ou reprises chantées par les chœurs à la messe et à l'office. (V. aussi § 5, 3°.)

§ 4. La tenue du son

On appelle la tenue du son la durée ou prolongation sonore d'une même émission vocale.

La tenue du son peut porter sur une ou plusieurs notes, sur une ou plusieurs voyelles. Quelle que soit sa durée, on doit maintenir rigoureusement la pureté du son, la couleur des voyelles, la justesse de la note ou des notes chantées.

La tenue correcte du son doit être particulièrement surveillée :

1° **Au cours d'une vocalise** (plusieurs notes sur une même voyelle). La voyelle chantée doit garder constamment la couleur donnée au

début de l'émission. — On redoublera d'attention sur ce point dans les vocalises longues ou mouvementées, qui peuvent réclamer des changements de registres (changement du centre de résonnance).

2° **A la fin de l'émission vocale**. A ce moment, on risque de laisser les lèvres se fermer ou se rapprocher trop tôt ou trop mollement, pendant que le souffle fait encore vibrer les cordes vocales.

Les voyelles, suivies ou non d'une consonne, doivent garder leur couleur et leur clarté jusqu'à la fin de leur émission, alors même qu'elles devraient finir *pianissimo*.

Les consonnes terminales, en particulier à la fin de la vocalise, doivent être articulées toujours correctement. On devra dire et chanter correctement *Deum, nobis*, et non *Deu, nobi*, ni *Deumm, nobiss*. Il sera bon de rouvrir la bouche aussitôt après l'articulation bien nette de ces consonnes finales.

3° **Dans les variations d'intensité** vocale : sur les accents, et dans les mouvements de *crescendo* et surtout de *decrescendo*.

§ 5. Les qualités de la voix

Les principales qualités de la voix, qu'un peu de travail et surtout d'attention permet d'acquérir ou de perfectionner, sont les suivantes :

1° **Le timbre**. — Le timbre est la nuance instrumentale de la voix. Il dépend en partie de la constitution des organes de la voix, en partie de la manière dont on s'en sert. (V. § 1.)

Pour former le timbre de la voix, on fera des exercices de tenue du son alternativement à voix faible et à voix forte ; renforcement et diminution progressives de l'intensité :
Le maître interrompra l'exercice dès qu'il remarquera que le timbre se dénature, par contraction de la gorge, fermeture de la bouche, etc.

Les défauts de timbre se ramènent à trois principaux :

a) *La voix gutturale* : contraction du gosier ou de la base de la langue.

b) *La voix nasillarde* : mauvaise direction du son et défaut d'abaissement de la base de la langue.

c) *La voix blanche* : bouche trop fendue : maxillaire inférieur en retrait.

2° **La sonorité**. — La sonorité est la puissance de vibration et de résonnance de la voix. On pourra l'améliorer par des exercices appropriés :

a) Vocaliser à *bouche fermée*, en desserrant bien les dents (Cf. § 1, n. 6) ; puis à bouche ouverte.

b) S'exercer sur les voyelles, en surveillant la disposition des organes et la direction du son. Chanter à voix normale, puis à voix forte, mais sans jamais « forcer » la voix, ni gâter son timbre.

3° **La justesse**. — La justesse consiste a donner exactement à une note déterminée sa hauteur relative dans l'échelle des sons.

On la perfectionnera par des exercices de solfège, courts et peu compliqués, mais rigoureusement surveillés, avec gammes et points d'orgue. On donnera une attention particulière aux intervalles de tierce, en montant et en descendant.

On fera aussi des exercices d'attaque après une note entonnée, en reprenant soit la même note, soit une autre à un intervalle déterminé, tierce quinte, octave.

On fera chanter non seulement en chœur, mais par petits groupes et au besoin individuellement. Préférer les unissons aux accords.

On aura un diapason à sa disposition. On pourra se servir d'un piano ou d'un harmonium, mais seulement pour indiquer ou vérifier une note, non pour accompagner les voix.

4° **La sûreté**. — La sûreté consiste à pouvoir chanter sans hésiter et exactement des notes successives, quels que soient les intervalles qui les séparent.

On l'obtiendra par de fréquents exercices de solfège de difficulté progressive. On chantera les notes d'abord avec leur nom (du moins en règle générale), puis sur une voyelle, puis sur les syllabes d'un texte, en se familiarisant avec les clefs diverses.

5° **La souplesse**. — La souplesse consiste dans la promptitude et la fidélité avec lesquelles les organes de la voix expriment les moindres variations mélodiques :

1. *Variations d'intensité*. On fera des exercices de crescendo et decrescendo diversement combinés, sur une ou plusieurs notes. Exercices d'accentuation. (V. Ch. II, art. 3.)

2. *Passage d'une note à l'autre* sans nouvelle articulation : *liaison* des notes. On utilisera les exercices d'intervalles, surtout disjoints. L'effet de lié ne doit pas nuire à la netteté des notes ni aller jusqu'au « port de voix ». On exécutera aussi des gammes et des vocalises avec *divers mouvements*.

3. *Changement de registre*. Pour rendre aussi peu sensible que possible le passage de la voix dite de poitrine (avec foyer de résonnance voisin des cordes vocales) à la voix de tête (avec foyer de résonnance dans le haut de la bouche), et réciproquement, on chantera des gammes, assez lentement. Pour les enfants, on commencera par les descendre, d'abord à voix faible, mais bien posée.

6° **L'étendue**. — L'étendue consiste dans le nombre de degrés qu'une voix peut parcourir sur l'échelle des sons.

On l'augmentera par des exercices de solfège atteignant progressivement les notes à acquérir ou à perfectionner. Ne point sacrifier à l'étendue la pureté et la justesse de la voix. Ne pas crier dans les notes hautes ; ne pas contracter la gorge dans les notes graves.

On devra poursuivre ces exercices avec une grande prudence, avoir égard à l'âge des enfants, à la classification des voix, et à la période de la mue.

CHAPITRE II

LA DICTION DU LATIN

Le chant grégorien n'étant, en définitive, que le perfectionnement musical du latin parlé ou déclamé, une bonne diction latine est la base nécessaire d'une bonne exécution des mélodies grégoriennes.

La bonne diction consiste : à bien prononcer les voyelles et les consonnes, qui forment les mots ; à bien observer les accents, qui donnent aux mots l'unité et la vie ; à bien distinguer et ordonner les mots et groupes de mots qui forment les phrases.

D'autre part, la lecture, la récitation et le chant des textes liturgiques ne relevant pas seulement du langage ordinaire, mais du discours plus ou moins solennel, de la déclamation, les voyelles devront y être toujours plus musicales, les consonnes plus soigneusement articulées, les accents plus marqués que dans le langage ordinaire.

En règle générale, en latin toutes les lettres se prononcent.

ARTICLE PREMIER

Les voyelles

La beauté du chant repose en grande partie sur la qualité des voyelles. Presque tout le souffle vocal doit leur être consacré, car elles seules fournissent la matière proprement musicale.

Les voyelles ayant pour mission de déterminer exactement la couleur du son, il faut donner à chacune d'elles sa nuance exacte.

A. Son de gravité moyenne, comme dans *repas* (entre *pâte* et *patte*).

Suivi de deux consonnes, il est un peu plus ouvert : évitez cependant de trop fendre les lèvres.
Dans les vocalises, ne jamais lui donner un son trop ouvert.
Ne transformer l'*a* ni en *ê* ni en *ô* : *pêtri*, ou *pôtri*, pour *patri*.

E. Se prononce plutôt ouvert : è, surtout quand il est accentué (*Dèus*), et quand il est suivi de deux consonnes (*mèndax*), ou d'une seule à la fin d'un mot (*autèm*).

Il se prononce un peu moins ouvert — mais jamais fermé comme dans le mot français *été* — à la fin des mots (*voce*), ou encore avant l'accent (*emitto*).
E suivi de u reste distinct de cette voyelle (*mè-us*), à moins que les deux voyelles ne forment diphtongue (*eu-ge*), comme on le verra plus loin

AE, OE. Ces groupes de voyelles (liées ou non dans l'impression : æ, ae) se prononcent comme e simple, plus ou moins ouvert selon le cas : *poëna* (*pêna*), *rosae* (presque *rosée*).

Mais si *ae*, *oe* appartiennent à deux syllabes distinctes, les deux voyelles gardent chacune leur son propre : *a-erem*, *co-egit*.

I. Se prononce comme l'i français. — Eviter de fendre les lèvres.

Précédé ou suivi d'une autre voyelle, il ne se fond pas avec elle. Ainsi le mot latin *ait* se prononce comme le français : mais, et non comme : fait ; le mot *fiet* comme : prière, et non comme : relief. *Grâtia*, *pietas*, *pĕriit*, *cŏrruit* ont chacun trois syllabes et non deux ; *cui* (avec un *c*) en a deux et non une seule.
Précédé de *qu*, la voyelle i, comme on le verra, ne forme qu'une seule syllabe avec ce groupe de lettres.

Par exception **i** est consonne et se prononce y dans quelques mots comme *eius* (ou *ejus*), *aiebat*, *alleluia*, *Jesus* (e-yousse, a-yebat, etc.). Il est alors parfois écrit j, mais se prononce toujours y.

O. Toujours assez ouvert, comme dans : *tort* : jamais aussi fermé que dans : *plutôt*.

Un peu moins ouvert peut-être quand il termine un mot, mais éviter toujours d'avancer les lèvres, et bien desserrer les dents.

U. A le son *ou*. Former ce son dans l'arrière-bouche : avancer les lèvres le moins possible ; bien écarter les maxillaires.

Précédé de q (ou parfois de g ; mais non de c) et suivi d'une autre voyelle, l'u joue presque le rôle de consonne ; il se prononce rapidement et ne forme qu'une syllabe avec la voyelle qui suit : *qui* (qui, presque qvi), *quoniam* (quo-niam, qvoniam), *sanguis* (sang-uis, sangvis).

AU, EU, formant diphtongues. On les prononce d'une seule émission de voix, mais de manière à faire surtout entendre la première

voyelle (a, e) et à passer très vite sur la seconde (u = ou). Ex. : *Autem* : prononcez : á^{ou}tem (2 syllabes) : *audire* : a^{ou}dire : *neuter* : n^{ou}ter.

Lorsque dans le chant plusieurs notes se trouvent sur *au* ou sur *eu*, toute ces notes jusqu'à la dernière se chantent sur la voyelle *a* ou *e* ; la dernière note seule porte la diphtongue entière : a^{ou}, e^{ou}.

AM, AN, EN, etc. Une voyelle suivie d'un *m* ou d'un *n* garde toujours son timbre propre (et ouvert), comme dans les mots français : dame, benne, fine, bonne : elle n'a jamais, pas même dans les syllabes finales, le son nasal sourd comme dans bambin, en, rien, bon, un. Ainsi, *intende* se prononce : inn-ténn-de, et non : heinteint-dé : *lampas* se prononce : lame-pass, et non : l'an-passe : *umbra* se prononce : oum-bra et non : on-bra.

AI, OU, UA, etc. Deux voyelles qui se suivent conservent chacune leur son propre. Font exception, comme on l'a vu : æ, œ diphtongues ; i et u consonnes.

Remarques pratiques :

1° On utilisera, pour obtenir une bonne couleur des voyelles, d'abord les voyelles seules, puis les voyelles encadrées de consonnes, en épelant lentement. On reprendra un peu plus tard ces exercices avec l'accentuation et la diction normale.

Dans la récitation ou le chant on surveillera particulièrement :

a) Les nasales, en faisant entendre la voyelle dans toute sa pureté, comme si l'm ou l'n appartenaient à la syllabe suivante : i-ntè-nde ;

b) La rencontre des voyelles qui doivent rester distinctes : ru-ina, pu-er, tu us, acti-o, pi-etas, tu-e-or, bo-um ;

c) Les diphtongues *au*, *eu*.

ARTICLE II

Les consonnes

L'articulation des consonnes doit être *exacte*, *franche* et *rapide*. Elle concourt efficacement, quoique indirectement, à la belle sonorité du chant, et le rend intelligible.

B, D, F, K, P, Q, V ne donnent lieu à aucune remarque spéciale.

C se prononce K devant a, o, u, et devant toute consonne : *cor*, *clama*.

Il se prononce ᵗch devant e (ae, oe) et i : *certus*, *caelum*, *vici*.

Le petit t est très léger ; il disparaît plus ou moins lorsque le *c* est précédé d'une autre consonne : *ancilla* = an'chilla. — Cc peut se prononcer kch ou tch.

Pour que le tch soit gracieux et non désagréable, on doit, en l'articulant, non pas avancer les lèvres, mais plutôt découvrir un peu les dents.

G. Se prononce dur devant *a*, *o*, *u* et *toute consonne* sauf *n* : *ago*, *gladium*.

Se prononce ^{d}j (g doux) devant *e* (œ, œe) et *i* : *agimus* = a^{d}jimous'. Gn se prononce comme dans le français : agneau.

Mêmes observations pour le petit ^{d} que celles qui concernent le petit ^{t} du c doux.

H. Ne se prononce pas, sauf dans *mihi* et *nihil*, et leurs composés, où on peut l'articuler comme un k (ce qui facilite l'accentuation) : nikil, etc.

Dans les noms d'origine étrangère, on trouve *ch* et *gh*, qui se prononcent c et g durs, même suivis de e et de i : *Anchora* (ancora) ; *Melchisedech* (Melkisédeck ; *Ghimel* (guimel). — *Ph* se prononce f : *phiala* (fiala : fiole) ; *sphaera* (sféra).

J. Se prononce y, de même que i consonne : *ejus* ou *eius* (èyousse) ; *Jesus* (Yèçousse).

LL. N'a jamais le son mouillé. *Stilla* se prononce comme : il l'a, et non comme : il pilla.

M, N. Sont toujours nettement articulés et ne forment jamais de nasales sourdes avec leur voyelle : *ambo* : a-mbo ; *inter* : i-nter.

R. Doit être, surtout dans le chant, roulé discrètement et rapidement avec la pointe de la langue, et non articulé ni vibré avec la luette ou avec la base de la langue.

S. Se prononce dur (ç) : *stat* (comme en français) : *es tu* (non : eztu), *praeses* (plutôt : preces, que : prezes).

Cependant, entre deux voyelles, surtout à l'intérieur d'un mot simple (non composé comme *praeses*, *praesidium*), l's pourra se rapprocher plus ou moins du z ; rosa (presque comme le français : rose ; un peu plus dur cependant).

Sc. Se prononce à peu près *chch* en une seule articulation prolongée : *gliscens* : glich'chèns.

T. Est dur comme dans *mater* ; sauf dans le groupe *ti* suivi d'une voyelle et précédé d'une voyelle ou d'une consonne autre que s, t, x. Il est alors prononcé ^{t}s : *natio* (na^{t}sio) : *portio* (por^{t}sio). Mais *sustineo* = sus-tinéo.

Quand *ti* est précédé d'une consonne (autre que s, t, x), le petit ^{t} qui précède le c est plus ou moins atténué, selon la consonne dont il s'agit : *actio* (ak^{t}cio ; presque : akcio).

X. Est plutôt dur, comme dans « exprimer » : *Noxa* = nok-sa.

Toutefois *ex* suivi d'une voyelle se rapproche de egz : *exaudi* : intermédiaire entre Maxime et examen.

Xs se prononce à peu près comme x simple : *exsilio* (ekcilio)

Xc devant e et i se prononce k-tch, presque kch : *excepit* (ek-tchepit, ekchepit).

Z. Se prononce dz : *Nazareth* (Nadzareth).

Consonnes doubles. Elles ne doivent pas être prononcées comme si elles étaient simples. *Messis* se prononce *mes-sis* comme « Messire » et non *me.sis* comme « laisser ».

Ces consonnes admettent *deux* mouvements distincts d'articulation si elles appartiennent à deux mots différents : ade Deum, Deuse Sabaoth.

Dans cc, gg, la première consonne est dure, la seconde douce. Ex. : *accepi* : aktcchecpi, presque akchepi; *aggerem* : ag'dgerem, presque ag'gerem. Toutefois on peut admettre la prononciation : atchepi, adgerem.

Consonnes différentes consécutives. Trois cas :

1. Si elles appartiennent à deux mots différents, elles doivent, surtout dans le chant, garder chacune leur articulation propre : *adete* ; *Deuse Pater* ; *et unamse sanctam.*

2. Si elles appartiennent à deux syllabes d'un même mot, elles gardent *plus ou moins*, selon leur plus ou moins d'incompatibilité, leur indépendance d'articulation : moins toutefois que dans le premier cas, et plus dans le chant que dans la simple récitation : *in excels-sis; ar-tem; ambo.*

3. Si elles appartiennent à la même syllabe, elles se combinent en une seule articulation : *Spiritus*, *reple*, *grandis.*

Remarques pratiques. On surveillera particulièrement :

a) l'énergie et la rapidité dans l'articulation, surtout pour les consonnes initiales, ou précédant une voyelle accentuée.

b) les rencontres des diverses consonnes, et les consonnes doubles.

c) l'articulation bien nette de l'm et de l'n dans les nasales.

ARTICLE III

L'accent tonique

§ 1. Caractères et rôle de l'accent tonique

1. L'accent tonique consiste dans le *renforcement* et l'*élancement* de la voix sur une syllabe d'un mot. Ses deux qualités essentielles sont donc l'**intensité** et l'**élasticité.**

2. Il est bref par lui-même, en ce sens qu'il ne donne pas à la syllabe une valeur longue, ou double, et qu'il produit un effet de légèreté, d'élan par la souplesse de son mouvement de *crescendo* (suivi d'un rapide *decrescendo*). Toutefois, la complexité du mouvement vocal qu'il exige entraîne naturellement, surtout dans le chant, en règle générale, une *légère* amplification de la voyelle accentuée.

3. Sa fonction est de grouper fortement autour d'une voyelle les lettres et les syllabes qui doivent traduire une idée par une expression grammaticale déterminée.

§ 2. Place de l'accent tonique

1. **Les monosyllabes** ont l'accent, s'ils ont un sens personnel : *Si vis* ; — *ego sum*.

Quand plusieurs se suivent, le débit oratoire peut varier leur intensité relative. Ex. *Confirmátum est cor éjus :* l'accent de *est* est très atténué, et celui de *cor* presque effacé devant celui d'*ejus*.

2. **Les dissyllabes** ont l'accent sur la première syllabe : *Déus*.

L'accent est d'importance secondaire dans les prépositions précédant leur régime : *super éum* ; dans les conjonctions commençant une proposition : *sicut érat* ; dans les relatifs dont l'antécédent est exprimé : *vírga, cujus fólia*...

3. **Les mots de plus de 2 syllabes** ont l'accent sur l'avant-dernière, si elle est longue : *Dominátor* ; sur l'antépénultième, si la pénultième est brève : *Dóminus*.

Il est en général marqué dans les livres ; parfois on l'omet sur les majuscules : *Anima* (ánima), et sur y, æ, œ : *abyssus, pœnitet* (abýssus, paénitet).

4. **Les mots hébreux** non déclinés sont considérés comme accentués sur la dernière syllabe : *Jerusalém, Sión*. L'usage admet cependant un accent sur l'antépénultième de certains mots *Jerúsalem, Melchísedech*.

Remarques pratiques :

1. Ne pas craindre, surtout au début, d'exagérer un peu l'*intensité* de l'accent, pourvu qu'on n'oublie pas d'y joindre l'*élasticité*, et qu'on fasse entendre suffisamment les syllabes finales.

2. Pour acquérir l'*élasticité*, on s'exercera à *filer* un son, en accroissant et diminuant son intensité sur des tenues de longueurs variées.

Un autre exercice consistera à prononcer un mot assez lentement, en exécutant un rapide effet de crescendo sur la syllabe accentuée, et en ne laissant retomber (doucement) la voix sur la finale, qu'après l'avoir laissée comme suspendue un instant. — Accélérer ensuite progressivement la prononciation du mot, de manière que cet intervalle artificiel de suspension disparaisse dans la liaison naturelle des syllabes.

ARTICLE IV

Le mot

Le mot se compose de lettres formant une ou plusieurs syllabes ayant un sens déterminé.

Les syllabes d'un mot sont intimement liées entre elles. Elles sont d'*intensité diverse*, mais de *durée approximativement égale*.

Cette durée varie un peu selon la place occupée par chaque syllabe

dans le mot et dans la phrase, et selon le nombre et l'espèce des consonnes à articuler. Elle varie davantage dans le chant, comme nous le verrons.

On peut distinguer pour la pratique : la syllabe accentuée : la pénultième faible ; la syllabe finale.

§ 1. La syllabe accentuée

C'est vers la syllabe accentuée que tend l'effort de la voix qui doit traduire le mouvement de la pensée. Autour d'elle se groupent toutes les autres syllabes : celles qui précèdent, pour la préparer : celles qui suivent, pour la conclure.

Syllabes d'accent secondaire. Bien que la syllabe accentuée, ou tonique, doive toujours dominer toutes les autres, on peut donner une valeur d'accent secondaire à certaines syllabes qui précèdent non immédiatement la tonique. Ex. : *plentúdo, cónsubst ntiálem.* De même dans les dissyllabes n'ayant pas d'accent tonique proprement dit : *súper ómnes.*

§ 2. La pénultième faible

On appelle pénultième faible l'avant-dernière syllabe des mots accentués sur l'antépénultième : *Dómi*nus, peccatóri*bus*. Il faut veiller (surtout dans le chant) à ne pas l'*abréger* outre mesure, sous prétexte qu'elle est *faible*. Mais ce serait une autre faute que de l'épeler trop scrupuleusement, et surtout de l'appuyer ou de l'allonger.

§ 3. La syllabe accentuée

La syllabe finale doit être posée doucement : mais rester distincte, avec la couleur exacte de sa voyelle, et, s'il y a lieu, avec l'articulation de la consonne terminale.

A la fin des groupes de mots et de phrases (surtout dans le chant), elle s'allonge un peu naturellement.

Ainsi qu'on le verra au chapitre du rythme, la finale des mots accentués à l'antépénultième est naturellement *un peu* plus forte que celle des mots accentués sur l'avant-dernière. Ainsi la finale de *Dóminus* se trouvera un peu plus marquée que celle de *Déus*.

Remarques pratiques :

1. Toutes les syllabes d'un mot doivent être comme entraînées ensemble par *un seul élan* de la voix, et groupées étroitement, dans l'unité de cet effort, autour de la syllabe accentuée.

2. Eviter par conséquent de les *épeler* l'une après l'autre, et de les *marteler* par une série d'appuis ou d'élans de la voix.

3. Faire l'accent tonique sur la syllabe qui le porte, et *non* sur les autres, surtout sur les *finales*.

4. Les accents secondaires offrent souvent un double danger : nuire à la prédominance nécessaire de l'accent tonique, et scinder les mots. Il vaudrait mieux les *négliger* que d'en *exagérer* l'intensité.

5. Dans la prononciation du mot, la double qualité de l'accent tonique — intensité et élasticité — et la valeur des autres syllabes pourraient être figurées par les dessins suivants :

Dé-us. Ma-rí-a. splen-dó-ri-bus.

Chironomie : art ou manière de mouvoir les mains en cadence, c'est-à-dire, ici : art de régler le mouvement vocal par la main.

Les mouvements de la main qui pourraient accompagner et guider les voix, comme du bout des doigts, et sans presque remuer l'avant-bras, donneraient les tracés suivants :

Dé-us. Marí-a. Dó-mi-nus. splendóri-bus.

Les mots pourvus d'accents secondaires seraient ainsi interprétés :

plé- ni- tú- do. plénitúdo. plenitúdo cónsubstántiálem

C'est du reste surtout dans le chant que la chironomie peut rendre des services, surtout au début. Le maître de chœur pourra l'utiliser dans les exercices et répétitions, et aussi, à l'occasion, à l'église même, soit aux débuts de l'organisation du chant collectif, soit pour les pièces exécutées par une schola.

Exercices. On pourra commencer par des mots détachés. On les dira d'abord lentement, puis un peu plus vite, en surveillant la parfaite prononciation de chaque syllabe, et la bonne accentuation. On fera répéter le même mot jusqu'à ce qu'on arrive à la correction désirable. On pourra ensuite (V. articles suivants) lire ou réciter un texte suivi, d'abord lentement, puis plus vite. On prendra un ton de voix un peu chantant.

Il est presque indispensable, en général, d'avoir un maître, pour faire des progrès sûrs et rapides en cette matière.

ARTICLE V

Les groupes de mots

Le groupement et la combinaison des idées entraînent logiquement le groupement des mots qui les expriment.

Les groupements de mots sont d'importance diverse. On peut distinguer ainsi : le groupe élémentaire, l'incise ou membre de phrase, la phrase.

§ 1. Groupe élémentaire

Les mots groupés intimement par le sens doivent, tout en restant *distincts* les uns des autres, être *liés* entre eux : On dira : *in nómine Dómini*, et non : *inno mineDo mini*, ni : *in nómine | Dómini*.

L'*unité* du groupe est marquée non seulement par la liaison de ses éléments, mais par la prédominance de l'un des accents du groupe :

Dixit **Dó***minus Dómino* **mé***o :* | **Sé***de a déxtris* **mé***is.*

L'accent prédominant est souvent celui du dernier mot de chaque groupe ; mais le contexte (et surtout dans le chant, l'accent mélodique) peut inviter à mettre plutôt un autre mot en évidence.

*Ostén**de nóbis* **Dó***mine | miseri***cór***diam tuam.*

§ 2. L'incise et le membre de phrase

L'incise est constituée par un ou plusieurs groupes de mots, reliés sous l'unité d'une pensée maîtresse.

L'*unité* de l'incise sera surtout marquée par la *liaison* plus ou moins sensible des mots et groupes de mots qui la composent :

Dixit **Dó***minus Dómino* **mé***o.*

Le *membre de phrase* désigne de préférence une incise plus importante ou une proposition : ses subdivisions seront des incises ordinaires :

Donec **pó***nam inimícos* **tú***os — sca***bé***llum pédum tu***ó***rum.*

Pour ceux qui ne savent pas le latin, les groupes de mots et les incises pourront se reconnaître souvent assez facilement, du moins d'une manière suffisante, grâce : *a*) à la ponctuation ; *b*) aux consonnances finales semblables ; *c*) à une traduction même non littérale.

Les textes chantés destinés au commun des fidèles étant d'ailleurs presque toujours les mêmes, les premières difficultés disparaissent vite .

Nous ne saurions trop recommander, d'ailleurs, à toutes les personnes qui le peuvent, de « faire un peu de latin ». Des méthodes très simples et très claires ont été publiées à cette intention.

§ 3. La phrase

La phrase comprend un ou plusieurs mots, groupes de mots, ou incises, selon la complexité de la pensée qu'elle exprime.

Son *unité* est surtout signalée : 1° par l'absence de la chute vocale et d'arrêt très sensibles dans le courant de la phrase ; 2° par la présence de ce double élément de conclusion sur le ou les derniers mots de la conclusion.

§ 4. Distinction des groupes de mots

Les groupes élémentaires, les incises et les phrases doivent, dans la diction, être distingués plus ou moins les uns des autres, selon leur indépendance mutuelle plus ou moins grande au double point de vue du sens et de la construction grammaticale.

a) Parfois la simple *gradation des accents* et le *ton suspensif* donné aux finales des groupes peuvent suffire à distinguer ceux-ci, sans aucune autre marque de séparation. P. ex. : *Donec ponam inimicos tuos.*

b) Ordinairement, la distinction est encore marquée, soit par une légère *prolongation* de la dernière syllabe du groupe (*mora vocis*), soit par une rapide *suspension* de la voix pour une reprise de souffle. P. ex. : *Gratias agamus' Domino Deo nostro.*

c) Une distinction plus importante (phrase, membre de phrase) est marquée en outre par une *interruption* plus ou moins longue du débit vocal (*pause*).

Remarques pratiques :

1. Pour une bonne diction, on devra : respecter le groupement naturel des mots ; *lier* ceux qui doivent être unis ; *séparer* ou *distinguer* plus ou moins ceux qui appartiennent à des groupes différents ; ne pas donner *à tous les accents* la *même* importance.

2. On fera d'abord des exercices de *lecture* ou mieux de *récitation* ; puis des exercices de *chant* (par exemple un psaume, une hymne, le Credo), de préférence, d'abord, sur les textes déjà récités.

3 Dans les pièces plus ou moins *symétriques* (psaumes, hymnes, séquences, etc.) ainsi que dans les compositions très ornées, les subdivisions sont souvent disposées selon un ordre artificiel (artistique cependant), et plus accusées que dans la prose ordinaire : il faudra en tenir compte pour le groupement des mots.

4. Dans la récitation et le chant des *psaumes*, on observera la division des versets en deux parties, en les séparant par une pause de la valeur de deux

syllabes environ (au plus), et en donnant une importance particulière au dernier accent de chacune d'elles.

On aura soin, dans les psaumes et ailleurs, d'éviter les liaisons ou les coupures fautives. Ainsi on devra dire :

Gloria-Patri | et-Filio	et non :	Gloria-Patri-et | Filio
in-adjutorium-meum | intende	—	in-adjutorium | meum-intende
sede | a-dextris-meis	—	sede-a | dextris-meis
confregit | in-die-irae-suae	—	confregit-in-die | irae-suae
fecit-mihi-magna, | qui	—	fecit-mihi | magna-qui
Abraham | et-semini-ejus | in	—	Abraham-et-semini | ejus-in

5. Dans le chant, il est évident que le développement des *phrases mélodiques* sur les mots ou groupes de mots obligera souvent à accorder aux mots, et même aux syllabes, beaucoup plus d'importance et d'indépendance que n'y inviterait, dans la simple déclamation, leur rôle grammatical.

CHAPITRE III

LA NOTATION

ARTICLE PREMIER

Signes élémentaires

On appelle notation l'ensemble des signes qui servent à exprimer les sons, leur valeur diverse et leurs rapports mutuels.

Les signes élémentaires sont : les *notes* (avec le bémol et le bécarre), la *portée* (qui « porte » les notes), les *clefs*, les *barres* de subdivision, le *guidon*. (1)

§ 1. Les Notes

On appelle Notes les signes qui représentent les sons.

Les notes affectent trois formes principales : la *virga* ▪ (ou ▪), le *punctum* ordinaire ou *carré* ▪, le *punctum* en *losange* ♦.

La diversité de forme des notes ▪ ▪ ♦ n'a aucun rapport avec la *durée* relative de ces notes. Elle provient simplment de l'origine oratoire du plain-chant, et de la manière dont on tenait la plume en écrivant.

(1). Nous donnons au Supplément les indications nécessaires pour l'utilisation de la portée moderne appliquée à la notation traditionnelle, et des signes destinés à faciliter l'exécution.

Le chant étant une succession d'élévations et d'abaissements de la voix, l'élévation, ou *accent aigu* était marquée par un trait dirigé de bas en haut / *T*, l'abaissement, ou *accent grave*, par un trait dirigé de haut en bas ou horizontalement, ou par un simple point \ - ⊣ • .— Quand, pour faciliter la lecture et mieux déterminer les notes, on appuya davantage sur la plume (tenue comme pour écrire la ronde) on obtint, pour l'accent aigu, la virga actuelle ¶ ou ¶ , et pour l'accent grave le punctum carré ▪ ; lorsqu'on voulut tracer, après un accent aigu, une série d'accents graves, la plume, prenant une direction oblique, donna naturellement aux punctums la forme de losanges ◆.

La forme du porrectus ◥◣ a la même origine.

Le *bémol* ♭ et le *bécarre* ♮ indiquèrent d'abord deux notes réelles : le b *mol*, ou *si* infléchi, et le b *carré* ou *si* normal. Ce sont aujourd'hui des signes supplémentaires qui, placés avant la note *si*, l'abaissent ou la relèvent, comme on le verra plus loin à propos des intervalles (Art. II).

§ 2. La Portée

La portée est une série de *quatre lignes* horizontales, qui se numérotent de bas en haut, ainsi que les trois interlignes qui les séparent.

Les notes sont placées plus ou moins haut sur la portée, selon le plus ou moins de hauteur musicale des sons qu'elles doivent représenter.

Quand les notes sont trop élevées ou trop basses pour trouver place sur la portée, on ajoute à celle-ci une ou plusieurs petites *lignes supplémentaires*.

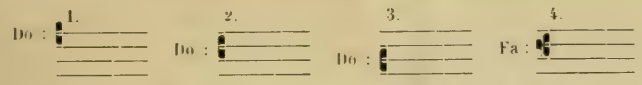
§ 3. Les Clefs

Une clef est un signe placé au commencement d'une des lignes de la portée pour déterminer le nom et la hauteur relative du son qui correspond à cette ligne. Par suite, elle détermine aussi la hauteur des sons échelonnés au-dessus et au-dessous de cette même ligne.

Il arrive parfois que l'on change de clef dans le courant d'un morceau : la clef peut alors se trouver, par exception, dans le courant de la portée. (V. § 5.)

Il y a *deux clefs :* celle d'ut ou de *do* 𝄡 et celle de fa 𝄢. Leur forme dérive de l'ancienne forme des lettres C et F, qui désignaient autrefois, et aujourd'hui encore dans certains pays, les notes *do* et *fa*.

La clef de *do* se place ordinairement sur la 4e ou sur la 3e ligne, rarement sur la 2e ; celle de *fa* ordinairement sur la 3e.



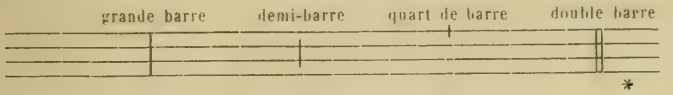
Comme on le verra plus loin, les clefs 3 et 4 peuvent, dans la pratique du chant, être assimilées aux clefs 1 et 2.

Une clef de *fa* en 2e ligne équivaudrait à une clef de *do* en 4e ligne.

§ 4. Les Barres

Les barres sont des traits verticaux marquant les subdivisions de la mélodie. Elles sont de quatre sortes : *grande barre*, *demi-barre*, *quart de barre* et *double barre*.

Leur longueur diverse est en rapport avec l'importance des subdivisions, et par suite avec celle des prolongations de son, ralentissements ou pauses qui doivent rendre sensibles ces subdivisions.



1. La *grande barre* invite à ralentir discrètement le débit des derniers mots ou des dernières notes, et à reprendre pleinement la respiration.

2. La *demi-barre* invite à s'arrêter légèrement et à reprendre rapidement son souffle.

3. Le *quart de barre* comporte un petit prolongement du son et permet de respirer très rapidement en cas de nécessité.

4. La *double barre* indique la fin d'une pièce de chant ou d'une phrase réservée à une partie du chœur.

On entrera dans plus de détails au chap. du Rythme. La valeur des barres est un peu variable ; dans les hymnes, par ex., elles peuvent n'indiquer qu'une subdivision du texte et de la mélodie, sans entraîner d'arrêt ni d'allongement.

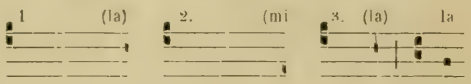
L'*étoile* *, placée sous la portée, indique la limite d'une intonation ou la reprise du chœur. — A la fin du dernier Kyrie de la Messe on trouve parfois une étoile simple *, puis une double **. La double indique alors la reprise du chœur, la simple une alternance des voix.

§ 5. Le Guidon

Le guidon n'est pas une note, bien qu'il en ait un peu l'aspect. Placé ordinairement à la fin de la portée, il annonce, par le degré

qu'il y occupe, qu'elle sera la première note de la portée suivante. Il « guide » ainsi la voix en l'avertissant de la note qui va suivre.

Quelquefois on le trouve dans le courant d'une portée pour indiquer la note qui va suivre après un changement de clef. (Ex. 3.)



ARTICLE II

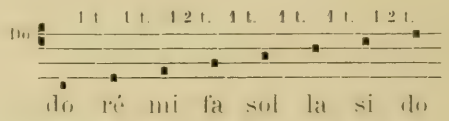
La gamme et les intervalles

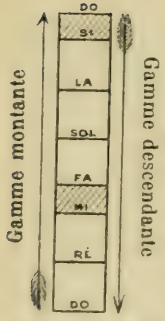
§ 1. La gamme

La *gamme* est la série de huit sons consécutifs, dont le huitième correspond au premier. Les *huit notes* de la gamme sont : *do* (ou *ut*) *ré mi fa sol la si do* : les *degrés*, lignes ou interlignes, qu'elles doivent occuper sur la portée sont déterminés par la position de la clef.

La gamme du plain-chant est *diatonique*, c'est-à-dire qu'elle présente les sons selon leur succession naturelle.

Elle renferme, entre ses huit notes, *sept intervalles* : soit : *cinq* à peu près égaux, appelés *tons*, et *deux* plus petits, appelés *demi-tons* (*mi-fa* et *si-do*).



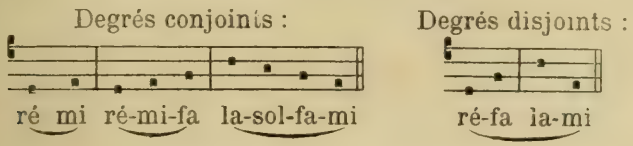


La gamme est dite *montante* lorsque la série de ses sons procède du grave à l'aigu : *descendante* dans le cas contraire.

Le nom de *gamme* vient de la lettre grecque *gamma* (g), qui désignait le *sol* grave, base de l'échelle primitive complète des sons. — Le nom des notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* est tiré d'une hymne à Saint Jean-Baptiste, dont chaque demi-vers commençait par ces diverses syllabes et pour la mélodie, par les notes successives de la gamme : *Ut* queant laxis *re*sonare fibris, *Mi*ra gestorum *fa*mulis, etc. — Le nom de *si* (et parfois *sa* pour si bémol) fut adopté au XVI[e] siècle ; celui de *do* pour *ut*, au XVII[e].

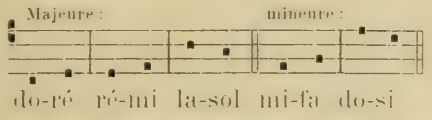
§ 2. Les intervalles

On appelle intervalle la *distance* qu'il y a entre deux notes quelconques de la gamme. Les intervalles sont dits *à degrés conjoints*, quand leurs notes sont voisines ou reliées par les notes intermédiaires : *à degrés disjoints*, quand les deux notes sont séparées au moins par un degré non pourvu de sa note correspondante.



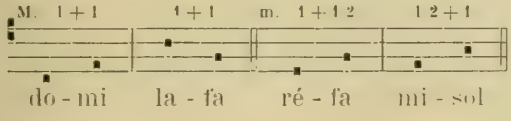
Les intervalles les plus usités sont : la seconde, la tierce, la quarte et la quinte.

1. **La seconde** est l'intervalle compris entre deux degrés successifs de la gamme. La seconde est *majeure*, si l'intervalle est *d'un ton ; mineure*, si elle est *d'un demi-ton*.



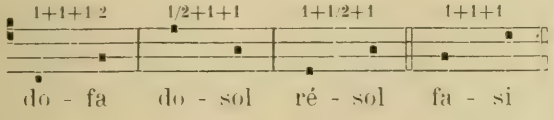
2. **La tierce** est l'intervalle compris entre trois degrés. La tierce *majeure* a *deux tons ;* la tierce *mineure un ton et un demi-ton*.

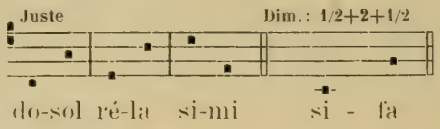
Pour déterminer cet intervalle (comme aussi les suivants), l'ordre dans lequel se succèdent les tons et les demi-tons est indifférent.



3. **La quarte** est l'intervalle compris entre quatre degrés. La quarte *mineures* (ou normale) a *deux tons et un demi-ton* ; la quarte *majeure*, ou *triton*, a *trois tons* pleins.

Le triton est rarement employé quand ses deux notes extrêmes appartiennent au même groupe mélodique.



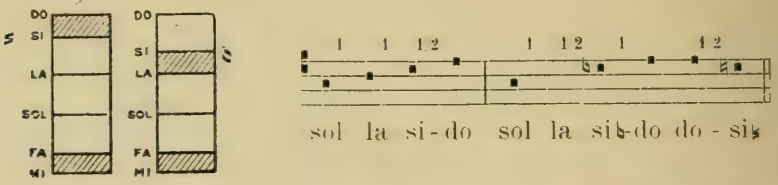
4. **La quinte** est l'intervalle compris entre cinq degrés. La quinte est dite *juste* quand elle a *trois tons et un demi-ton ;* elle est dite mineure ou *diminuée* quand elle comprend *deux tons et deux demi-tons.*

5. La **sixte**, la **septième** et l'**octave** ne sont guère usités que dans deux groupes mélodiques bien distincts.

§ 3. Le bémol et le bécarre

Les notes de la gamme diatonique conservent toujours la même hauteur relative. La note *si* fait seule exception.

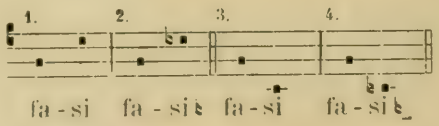
Le *bémol* ♭ placé devant un *si* l'abaisse d'un demi-ton : l'intervalle *si bémol-do* est ainsi d'un ton entier, et l'intervalle inférieur *la-si bémol* est réduit à un demi-ton.

Le *bécarre* ♮, placé devant un *si* détruit l'effet du bémol qui a précédé et maintient le *si* à sa hauteur normale (*si* naturel).

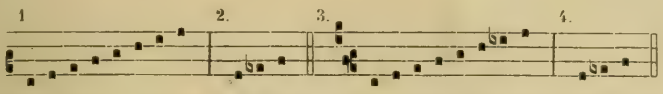


Influence du bémol. Le bémol, placé devant un *si* dans le courant d'un morceau, altère également tous les *si* qui suivent, jusqu'à la rencontre d'une barre de subdivision, d'un mot nouveau, ou d'un bécarre.

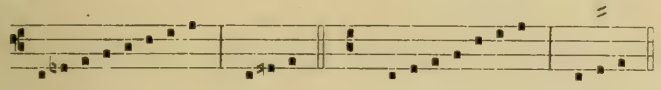
Placé à la clef, au commencement de la portée, il altère tous les *si* qui se rencontrent sur la portée, à l'exception de ceux qui seraient précédés d'un bécarre.

Il permet d'éviter l'effet insolite du triton (1), qu'il transforme en quarte ordinaire (2), et de la quinte diminuée (3), qu'il transforme en quinte juste (4).

Remarques :

1. La clef de *do* 2e ligne, avec *si* naturel (1), équivaut pratiquement, pour le chant, à une clef de *do* 4e ligne (ou clef de *fa* 2e ligne) avec *si* bémol (3).
A un *si* bémol de la première gamme (2) correspondrait un *mi* bémol de la seconde (4).



2. On peut lire la clef de *fa* 3e ligne comme une clef de *do* 3e ligne : le *si* ♭ de la 1re équivaudra au *fa* naturel de la seconde ; le *si* naturel ou bécarre, à un *fa* dièze.



ARTICLE III

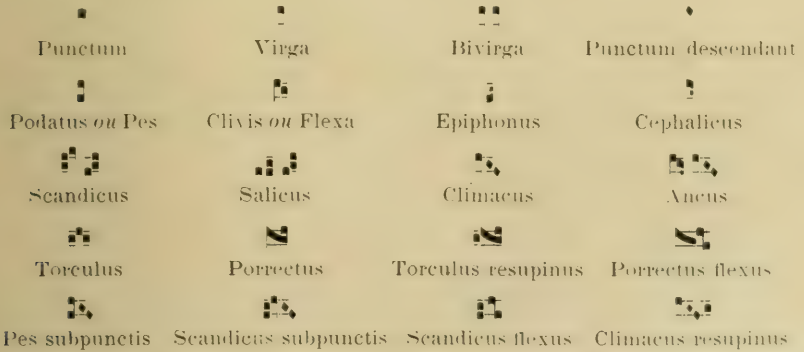
Les neumes

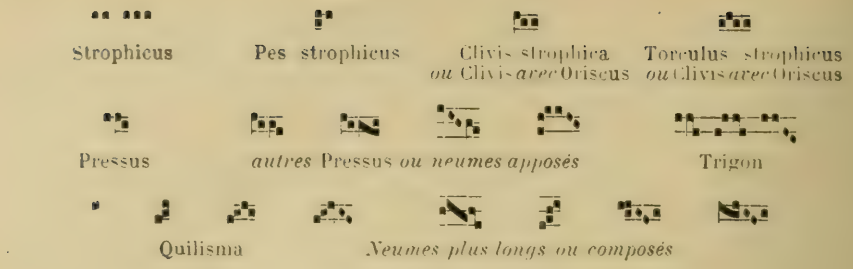
La *virga* (accent aigu) et le *punctum* (accent grave) se combinent de diverses manières pour former des groupes de notes.

On appelle *neume* un groupe de notes chantées sur la même syllabe.

On distingue : les neumes simples, les neumes augmentés et composés, les neumes liquescents et les neumes d'ornement.

Voici le tableau des principaux neumes, tel que le donne la Préface de l'Edition vaticane. L'élève ne les apprendra que par séries (V. § suivants). Mais c'est à tort que l'on craint de surcharger l'enseignement en faisant apprendre et reconnaître aux enfants les groupes avec leurs noms. Ce peut être, au contraire, pour qui sait s'y prendre, un intermède amusant, et qui sera très profitable ensuite pour le détail de l'exécution et les observations à faire par le maître.





§ 1. Neumes simples

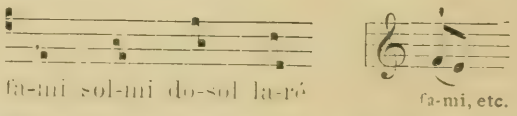
Un *neume simple* est un groupe de notes élémentaires, équivalant à un *mot mélodique*, dont les *notes*, qui en représentent les *syllabes*, doivent être, dans l'exécution, aussi liées que possible, et dont l'*ictus* ou l'*accent* porte, en règle générale, sur la *première note*.

Il y a six neumes simples, se répondant deux à deux.

La forme traditionnelle de ces neumes dérive des combinaisons diverses formées par les accents aigus et les accents graves.

Accents.		Neumes.	X^es.	XII^es.	XIV^es
Aigu, grave.	=	Clivis :			
Grave, aigu.	=	Podatus			
Aigu, grave, aigu	=	Porrectus :			
Grave, aigu, grave	=	Torculus :			
Aigu, grave, grave	=	Climacus :			
Grave, grave, aigu.	=	Scandicus :			

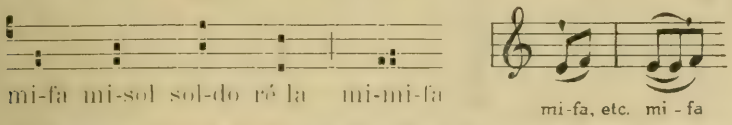
1. **La Clivis** (c.-à-d. fléchie) est un groupe de *deux* notes, dont la première est plus haute que la seconde.



2. **Le Podatus** (ou *Pes*, c.-à-d. en forme de pied), inverse de la *clivis*, est un groupe de *deux* notes dont la première est plus basse que la seconde.

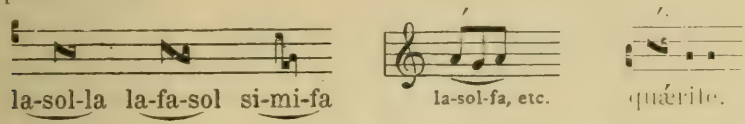
Parfois, la première note est doublée : le neume s'appelle alors *pes pressus* (c.-à-d. pied bien appuyé) : son accent porterait plutôt, croyons-nous, sur la seconde des deux notes semblables.

Le porrectus et le torculus admettent parfois (assez rarement) une légère reprise de mouvement sur leur troisième note.

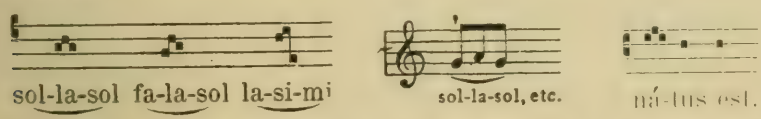


3. **Le Porrectus** (c.-à-d. étendu), est un groupe de *trois* notes dont la seconde est plus basse que les deux autres.

Dans l'écriture, les deux premières notes sont le plus souvent comme fondues en un trait unique, dont les extrémités seules comptent pour le chant.

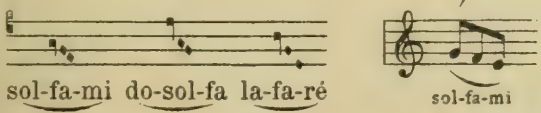


4. **Le Torculus** (c.-à-d. en vis de pressoir), inverse du porrectus, est un groupe de *trois* notes dont la seconde est plus haute que les deux autres.



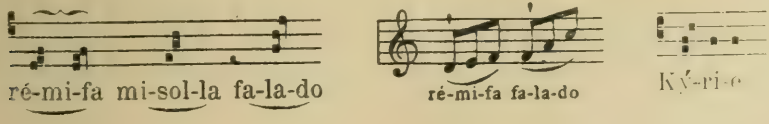
5. **Le Climacus** (c.-à-d. échelle) est un groupe d'*au moins trois notes* descendantes.

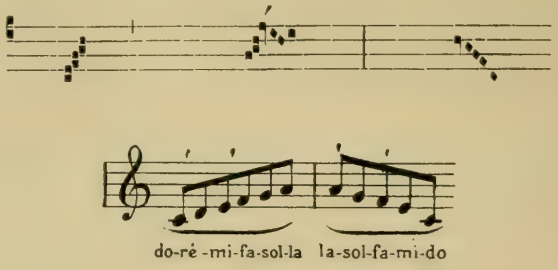
Quel que soit l'intervalle qui, dans l'écriture, peut séparer les notes du climacus, cet intervalle ne compte pas comme séparation pour le chant : toutes les notes sont liées entre elles et rattachées à la première.



6. **Le Scandicus** (c.-à-d. montant), inverse du climacus, est un groupe d'*au moins trois notes* ascendantes. Ces notes ne sont séparées, dans l'écriture, par aucun intervalle dans le sens horizontal.

La dernière note est parfois affectée, surtout en composition, d'un second accent qui devient même le principal. (V. Neumes composés.)



Le *Scandicus* et le *Climacus*, lorsqu'ils ont plus de trois ou quatre notes, supportent une reprise d'accent sur l'une ou l'autre de leurs notes intermédiaires. Mais tandis que dans le *climacus* l'accent initial est toujours le principal et l'accent intermédiaire souvent négligeable, au contraire, dans le *scandicus* l'accent intermédiaire (ou l'accent terminal) devient souvent le principal, et l'initial prend alors une valeur secondaire.

Exercices. On fera chanter des séries montantes et descendantes de chacun des neumes simples. Puis on entremêlera différents neumes. On s'attachera à faire accentuer correctement, à voix posée, sans violence. On utilisera les voyelles, puis des mots de deux syllabes : p. ex. : *Pater* : ré-do do (clivis) ; do-ré-do do (torculus), etc.

§ 2. Neumes liquescents

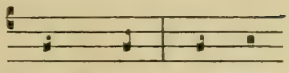
1. On appelle neumes liquescents les neumes dont la *dernière note* (rarement les deux dernières) se trouve *atténuée* et comme *à demi étouffée* par l'articulation qui l'unit à la voyelle suivante, dans un même mot ou dans deux mots voisins. Cette atténuation est indiquée par l'amoindrissement graphique des notes liquescentes.

2. Il est important de noter que, contrairement aux habitudes de la musique moderne, les *petites notes* qui expriment la liquescence *ne doivent pas être abrégées* : elles ont en principe une *durée égale* à celle des notes ordinaires : *leur sonorité seule est diminuée.*

3. La liquescence se produit le plus souvent (mais non nécessairement) soit à la rencontre de *deux* ou *plusieurs consonnes* dont la première est une liquide l, m, n, r (rarement d, t ou une autre consonne), comme dans *omnes*, *sanctus*, *ad te*, soit pour la prononciation des diphtongues au, eu, comme dans *autem*, et du j ou i consonne entre deux voyelles, comme dans *ejus*.

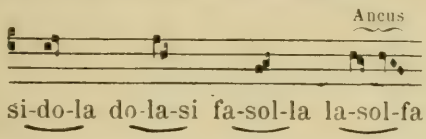
4. Les deux principaux neumes liquescents sont :

L'**épiphonus** ou podatus liquescent :

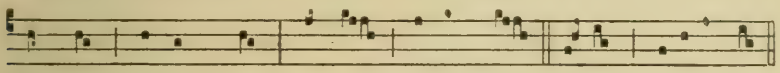


Le **céphalicus** ou clivis liquescente :

On trouve aussi des torculus, porrectus, etc., liquescents. Le climacus liquescent de trois notes a deux formes, selon qu'il a une ou deux notes liquescentes, et se nomme *ancus* ; dans l'exécution, la dernière note seule est vraiment liquescente.



Pratiquement, on exécutera bien les liquescentes entre consonnes en introduisant un petit ° muet à peine sensible entre les deux consonnes de rencontre :



Omnes = o- °me-nes. Surge = su-ure-ge. E-jus = e-e-ei-jus.
ou : e-e-e- jus.

§3. Neumes augmentés et composés

Les notes et les neumes simples peuvent se grouper de manière à former des *neumes* plus ou moins complexes : neumes simples *augmentés* (par une ou plusieurs notes), et neumes proprement *composés* (de plusieurs neumes simples).

1. **Neumes augmentés.** Un neume simple peut être augmenté d'une ou plusieurs notes qui lui sont étroitement unies. Le neume est dit alors :

a) *flexus* (c'est-à-dire fléchi), s'il est suivi d'une note inférieure.

Porrectus flexus : ; *Scandicus flexus :* .

b) *resupinus* (c.-à-d. remontant), s'il est suivi d'une note supérieure.

Torculus resupinus : ; *Climacus resupinus :* .

c) *praepunctis*, s'il est précédé d'une note inférieure.

Clivis praepunctis : ; *Torculus pr.:* ; *Porrectus pr.:* .

d) *subpunctis*, s'il est suivi d'une ou plusieurs notes inférieures.

Il est dit subbipunctis, subtripunctis, subdiatessaris, subdiapente, selon qu'il est suivi de 2, 3, 4 ou 5 notes descendantes.

Podatus subbipunctis : ; *Scandicus subbip. :* ;

Porrectus subtrip. : .

Remarques :

1. Ne pas confondre le *torculus resupinus*, accentué sur la 1re note, avec le *porrectus praepunctis*, accentué sur la seconde.

2. Un même neume peut être à la fois *subpunctis resupinus*, ou encore *praepunctis-flexus resupinus* ou *subpunctis*.

3. Le scandicus flexus peut être considéré comme un podatus et une clivis conjoints, le scandicus subpunctis comme un podatus et un climacus conjoints.

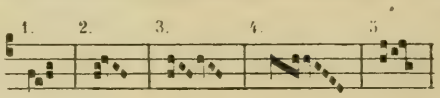
2. **Neumes composés.** Deux ou plusieurs neumes simples peuvent former un groupe plus important appelé neume *composé* proprement dit.

Ce neume peut être considéré comme un *groupement de mots mélodiques*, ou comme un mot mélodique composé.

Dans la *notation*, on reconnaît que des notes ou des neumes simples appartiennent à un même groupe composé, quand ils sont accolés, ou quand l'intervalle *horizontal* qui les sépare (pour la clarté de la composition typographique) n'a que la largeur d'*une demi-note* carrée.

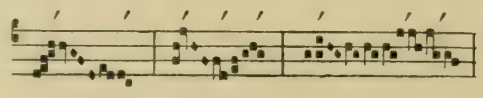
Dans l'*exécution*, l'unité du neume composé doit être marquée par la *liaison* de ses éléments, et être mise en valeur, le plus souvent, par la prédominance d'une de ses notes *accentuées*, qui devient le centre organique de tout le groupe.

a) Exemples de neumes composés formés de 2 neumes simples :



1. Clivis et podatus. 2. Podatus et climacus (ou scandicus subbipunctis). 3. Pessubbipunctis et climacus. 4. Porrectus et climacus formant pressus (v. *infra* : Pressus). 5. Podatus et torculus.

b) Exemples de neumes composés formés de plus de 2 neumes simples (les accents principaux sont seuls indiqués) :



3. **Pressus et Virga culminante.** Dans un neume composé, tous les groupes simples n'ont pas, le plus souvent, la même valeur au point de vue de l'accentuation. La règle suivante rendra service en bien des cas pour trouver les accents principaux :

Règle. Dans un neume composé, le *pressus* et la *virga culminante* sont pourvus, en règle générale, d'un accent relativement important.

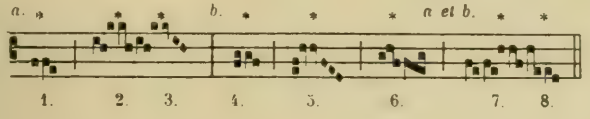
1° **Pressus.** On appelle *pressus* (c'est-à-dire pressé) deux notes à l'unisson dont la seconde est reliée à une note plus grave, et qui ne forment qu'un seul son, de valeur double. La force de l'accentuation doit porter plutôt, en règle générale, sur la seconde des deux notes.

On distingue pratiquement :

a) Le Pressus ordinaire, représenté par une clivis dont la première note est renforcée par un punctum : .

b) Le Pressus d'apposition, formé par deux notes, qui, appartenant à deux neumes distincts, se rencontrent et s'unissent sur le même degré de la gamme : .

Ex. :



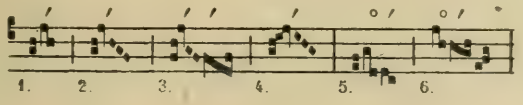
Remarques :

1. Dans le pressus ordinaire, l'accent sur la seconde note simpose particulièrement quand ce groupe de notes, portant sur le *fa* ou le *do*, accuse un mouvement ascendant. Le pressus répond alors souvent à l'ancien *trigon* (.·.), dont la première note est légère et un peu fléchie (Ex. 2, 3, 7).

2. Dans le pressus d'apposition, si le premier des deux neumes n'a que deux notes (podatus ou clivis), la note initiale de ce neume garde bien une certaine valeur d'attaque (surtout la clivis : 8 ; et ci-après : 6), mais l'accent dominant est celui du pressus (Ex. 4, 8). S'il n'a plus que deux notes (torculus, etc.), la note initiale garde son accent, plus ou moins marqué selon les cas. (Ex. 5, 6).

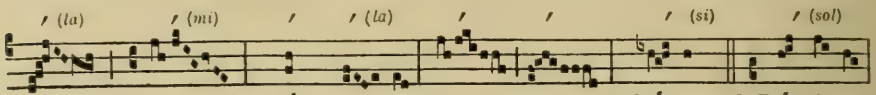
2° **Virga culminante.** On appelle ainsi la virga initiale d'un neume simple, qui, dans un neume composé, est plus élevée que les autres têtes de groupes (Ex. ci-après : 1, 2, 3, 4).

Une seule exception concerne, on l'a vu, la virga initiale de la *clivis* formant *pressus* avec un neume suivant (Ex. 5, 6), et dont l'accent, devenu secondaire, est léger et rapide.



Remarque. On peut assimiler à la virga culminante, pour l'importance de l'accentuation mélodique :

1° La première note des podatus subpunctis (Ex. ci-après : 1, 2) ; parfois la deuxième, surtout dans l'attaque d'une pénultième faible (Ex. 2 *bis*).
2° La première note des *groupes* culminants, en général (Ex. 3, 4).
3° La note unique qui suit le *quilisma* (V. p. 38) sur une syllabe accentuée. (Ex. : 5, 6).



1. 2. 2*bis* órpha- nos. 3. 4. 5.frúgum. 6. Dómine.

§ 4. Neumes ou notes d'ornement

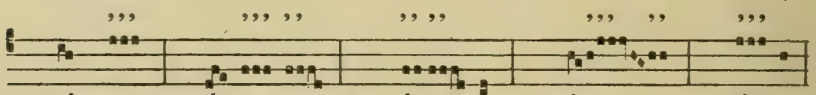
On appelle ainsi des neumes ou notes qui, bien exécutés, comportent certaines nuances vocales ajoutant comme une délicate ornementation à la trame mélodique ordinaire.

On distingue, outre le *pressus* dont il a été question plus haut, quatre neumes ou notes d'ornement : le *strophicus*, l'*oriscus*, le *salicus* et le *quilisma*.

1. **Le strophicus.** — Le *strophicus* (c'est-à-dire dérivé de l'*apostrophe* ou signe *tourné* : ') est un groupe de deux ou trois notes « répercutées » qui se suivent à l'unisson. On l'appelle *distropha* s'il a deux notes : ▪▪; *tristropha* s'il en a trois : ▪▪▪.

Par exception la première note du tristropha peut être sur un degré inférieur aux deux autres (Ex. 4).

Les strophicus peuvent se combiner entre eux et se joindre à d'autres notes ou neumes.



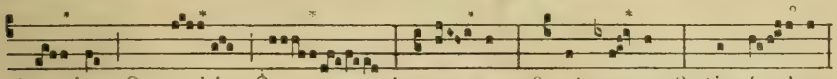
1. Sáncto 2. déxte- ram 3. grés- sus 4. nós 5. láude

Le strophicus est un neume *léger*. Il n'est bien accentué que lorsqu'il introduit une syllabe tonique et qu'il n'est pas alors immédiatement suivi d'une virga (Ex. 5).

Dans l'exécution, l'essentiel est de *ne pas appuyer* lourdement sur les strophicus et de leur donner une *durée* correspondant au nombre de leurs notes. — Les voix plus exercées pourront traduire l'effet de répercussion par une sorte de *léger vibrato*, obtenu par l'attaque ou percussion successive, suivie d'un léger fléchissement, de chacune des notes du strophicus.

Quand un groupe de deux punctums à l'unisson ▪▪ est *isolé sur une syllabe*, c'est-à-dire quand il n'est ni joint à un neume ou à une note, ni accompagné d'un autre strophicus, on l'interprétera simplement comme un *double punctum*.

2. **L'oriscus.** — L'*oriscus* (c'est-à-dire terminal) est une *note légère de liaison* et de transition, apposée, en général sous la forme de *punctum*, à la dernière note d'un neume, et presque toujours à l'unisson de cette note, — parfois un degré plus haut. Ex. :



On peut, en règle générale, considérer comme oriscus la *virga* ou note caudée qui, précédée d'un punctum, termine à la fois une syllabe et un groupe ascendant de plus de trois notes comprenant un quilisma (Ex. 5). Au contraire, un punctum apposé à l'unisson d'une note où aboutit l'élan d'un quilisma n'a pas le caractère d'un oriscus. (Ex. 6).

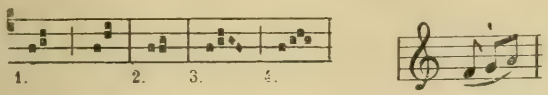
Dans l'exécution on aura soin de ne jamais *appuyer ni allonger* l'oriscus, car son rôle est de permettre à la voix de se poser avec *élasticité*, sans lourdeur ni précipitation, sur la syllabe ou la note qui suivent.

Quand l'oriscus, sur le *fa* ou le *do*, est à l'*unisson* de la note qui le précède, celle-ci s'accommodera bien d'un *fléchissement* de voix de presque un demi-ton, si elle est elle-même précédée d'une note plus élevée, par exemple dans un torculus (Ex. 1, 2, 3). — Quand l'oriscus est *un degré plus haut*, la note qui le précède pourra être dotée d'une légère reprise d'accent (Ex. 4, 5, 6).

3. **Le salicus.** — Le *salicus* (c'est-à-dire bondissant) est un groupe de notes ascendantes (trois en général). Il se distingue du *scandicus*, dans la notation, en ce que sa première note est séparée de la suivante par un intervalle d'une demi-note :

Dans l'exécution, les *deux* premières notes peuvent être marquées chacune d'une impulsion *distincte* ; mais c'est la seconde qui sera proprement *accentuée*.

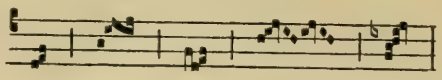
Le salicus est parfois noté comme le *pes quassus* ; il en est alors pratiquement l'équivalent. Parfois il est noté comme un *scandicus* ordinaire, et est exécuté en conséquence.



Comme on le voit, le *salicus simple* (1), *subpunctis* (3), ou *flexus* (4) peut être assimilé pratiquement à un neume *praepunctis : podatus* (1), *pes subpunctis* (3) ou *torculus* (4).

4. **Le quilisma.** — Le *quilisma* (c'est-à-dire note enroulée) est une note très légère, de forme tremblé , qui fait partie d'un mouvement ascendant et se trouve le plus souvent aux demi-tons, *mi* et *si* (ou *la avec si*♭).

Il est régulièrement précédé d'une ou plusieurs notes inférieures et suivi d'une ou plusieurs notes supérieures, avec lesquelles il est intimement lié : Ex. :



Pour l'exécution, il faut avoir égard 1° à la note même du quilisma, 2° aux notes qui le précèdent, 3° à celles qui le suivent :

1° **La note du quilisma.** Elle a la *durée* d'une note *ordinaire* ; elle ne doit être *ni appuyée ni accentuée*, mais *chantée très légèrement.*

Une voix souple pourra lui donner une vraie valeur de fioriture (*flos melodicus*) en l'exécutant à la manière d'un *gruppetto* composé de trois notes rapides et légères (équivalant à une seule en durée), ou même de cinq notes pour le ralentissement final d'un morceau.

Ex. :

Peut-être le quilisma primitif comportait-il plutôt une série de trois sons ascendants, se succédant à l'intervalle d'environ un quart de ton, et rapidement « percutés ».

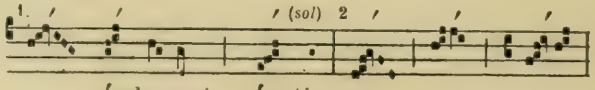
2° **Les notes précédentes.** — Le quilisma a un *effet rétroactif* d'*allongement* et d'*appui* sur la note ou le neume qui le précèdent.

a) *La note* est allongée et appuyée ; si une clivis la précède et s'y joint, sa première note est aussi un peu allongée :

b) *Le neume de deux notes* a ses deux notes un peu allongées ; l'appui porte plutôt sur la première :

c) *Le neume de trois notes* ou davantage est un peu ralenti ; la dernière note seule est allongée et appuyée :

3° **Les notes suivantes.** — Le quilisma est entraîné vers une note supérieure plus ou moins *accentuée*, qui est, selon les cas, la première ou la seconde après le quilisma. Ex.:



índu- ant. sáncti.

CHAPITRE VI

LES ÉLÉMENTS DU RYTHME GRÉGORIEN [1]

Le rythme est l'ordonnance du mouvement (Platon).

Le rythme du langage est l'ordonnance des mouvements de la voix ou sonorités vocales, qui traduisent en syllabes et en mots les mouvements de l'esprit. — Le rythme du chant est l'ordonnance des notes ou groupes de notes qui ornent les syllabes des mots.

Ce qui, dans le langage ou dans le chant, détermine et spécifie le rythme, ce sont les principes qui président à l'ordonnance des syllabes ou des notes.

Le chant grégorien n'étant autre chose que le langage (le latin) musicalement perfectionné, son rythme relève des mêmes principes essentiels que celui du langage, et peut être appelé de ce fait : *rythme oratoire musical.*

ARTICLE PREMIER

Rythme simple ou élémentaire

§ 1. Eléments essentiels, Arsis et Thesis

Le rythme grégorien est déterminé essentiellement par un double mouvement de la voix : mouvement d'élan et mouvement de repos, dérivant tous deux d'une même impulsion vocale.

(1) **Remarque importante.** — Ce chapitre et le suivant sont plutôt destinés au maître qu'à l'élève. Pour celui-ci nous avons cru utile d'en condenser l'essentiel dans un résumé donné au supplément (II).

Deux éléments constituent ainsi le groupe rythmique élémentaire : l'élément d'*arsis* (ou élévation), qui traduit l'élan de la voix (*intensio*, *elevatio*) ; l'élément de *thesis* (ou pose), qui correspond au fléchissement, à la pose de la voix (*remissio*, *depositio*).

Ex. : Dans *Deus*, la syllabe *De* fournit l'élément d'arsis, *us* celui de thesis. Dans *Dominus*, *Domi* est l'élément d'arsis, *nus* celui de thesis.

Si l'on figure le mouvement vocal par un mouvement de la main, l'arsis sera au *levé*, la thesis au *baissé*.

1. **Arsis.** — L'arsis est *forte* et dite *accentuée* (=comme chantée). Il est naturel, en effet, que la syllabe ou la note sur lesquelles s'affirment à la fois l'éveil de la pensée et l'essor de la voix se distinguent par l'énergie de leur allure et l'éclat de leur sonorité.

Si l'arsis a plusieurs notes, c'est sur la première que portera en principe cette force, cet accent d'élan.

2. **Thesis.** — La thesis est *faible* et dite *atone* (=sans éclat musical). Il est naturel en effet que les syllabes ou les notes sur lesquelles s'épuise la pensée et se dépensent les restes de l'effort vocal, soient caractérisées par une sonorité atténuée et une allure moins vive.

3. **L'accent, âme du rythme.** — Le groupe élémentaire d'arsis et de thesis trouve son principe de vie et d'unité dans l'*accent de l'arsis*, où s'affirme l'effort de la voix qui donne naissance aux deux éléments d'arsis et de thesis, et qui les ordonne. L'accent est ainsi l'âme de toute expression grammaticale ou mélodique : *accentus anima vocis*.

Chaque groupe rythmique est donc suscité par un accent d'arsis. Cet accent a une valeur (d'intensité et d'élasticité) très variable, selon l'importance des syllabes ou notes qui en sont affectées.

§ 2. Rythmes binaires et ternaires

Les rythmes élémentaires se distinguent essentiellement les uns des autres par le nombre et la disposition des unités de temps qu'ils comprennent.

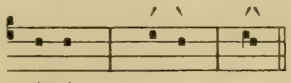
L'*unité de temps* qui, dans la musique moderne, est déterminée par une mesure de durée invariable en principe, est représentée dans le chant grégorien par la syllabe ou la note simple, c'est-à-dire par

un élément de durée légèrement *variable en principe*, soit par nature, soit par position.

On distingue deux sortes de rythmes élémentaires, auxquelles peuvent se ramener ou se rattacher toutes les autres.

1. **Rythme binaire.** — Le rythme binaire comprend *deux temps*, un à l'arsis et un à la thesis.

La syllabe ou note de thesis est très légèrement posée : aussi la cadence binaire est-elle dite *féminine*.



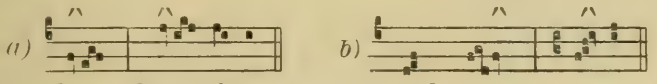
Dé- ús. De- us. a.

Remarques :

Un rythme binaire peut être constitué, exceptionnellement, par une seule note (ou syllabe), qui, par position, équivaut à deux temps rythmiques : C'est le cas

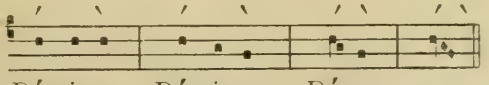
a) de la virga isolée introduisant un neume ;

b) de la virga (ou du monosyllabe, dans le chant syllabique) marquant une subdivision mélodique.



2. **Rythme ternaire.** — Le rythme ternaire comprend *trois temps*, deux à l'arsis et un à la thesis.

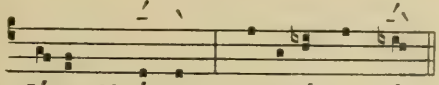
La dernière note ou syllabe est relativement plus forte que la seconde, qui ne reçoit ni l'effort ni l'élan, ni l'appui de la chute vocale. Elle est un peu plus marquée que dans le rythme binaire, car la portée plus longue de l'arsis appelle un point d'appui plus solide pour la thesis : aussi la cadence ternaire est-elle dite *masculine*.



Dóminus. Dóminus. Dé- us. a.

Remarque :

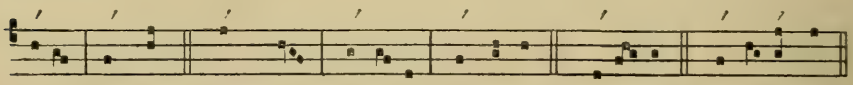
Un rythme ternaire peut être constitué par un groupe de deux notes (ou syllabes), dont la première équivaut par position (à la fin de certaines distinctions mélodiques) à deux temps rythmiques.



Jésu Chríste. Adorámus té.

3. **Rythmes binaire et ternaire augmentés.** — Certains groupements rythmiques *indivisibles* de 3, 4 ou 5 notes, formant chacun, en réalité, un seul *mot mélodique*, peuvent être assimilés à des rythmes binaires ou ternaires augmentés d'une ou deux notes.

a) *Par anticipation d'une note d'arsis.* — L'accent du neume passe à cette note, pourvue de la syllabe tonique du mot (ou d'un accent secondaire).



Fí-li. Agnus. Sáncto. saécu-li. Dómine. Spíri-tus. Benedíctus.

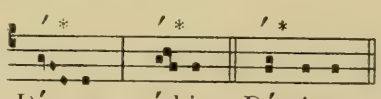
Remarques :

Notons, à propos de ces groupes rythmiques indivisibles et des suivants (*b* et *c*), que la première note du neume faible reste néanmoins toujours relativement plus forte que la ou les suivantes ; aussi dans *Fili, Agnus*, la note finale conserve la légèreté de la cadence *binaire* (féminine) du neume.

C'est qu'en effet, dans le *chant*, les ressources d'intensité et d'accentuation offrent facilement beaucoup plus de richesse et de variété que dans le simple langage, de même que les éléments, syllabes et notes, peuvent aussi prendre plus d'importance et de variété au point de vue de la *durée*.

Aussi, surtout dans le chant, quoi qu'on ait pu dire, deux élans successifs de la voix sont possibles et légitimes, surtout s'ils sont de valeur et de nuance diverses. Ainsi, dans notre cas, le chanteur pourra donner, et très naturellement, une légère attaque d'émission à la première note du neume post-tonique (et lui conserver ainsi tout son caractère), tout en attribuant, selon les principes d'une correcte déclamation, l'accent principal et dominant à la note ou syllabe tonique.

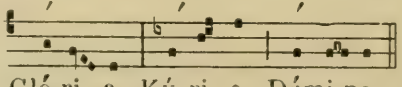
b) *Par insertion d'une note de thesis*, pénultième ou antépénultième. — C'est sur la note de la syllabe finale que porte l'appui de la thesis (toujours masculine).



Dé- us. nó-bis. Dómine.

Mais lorsqu'un neume admet, par exemple, une reprise d'accent sur sa dernière note (V. pp. 31 et 44, 2, d), — ce qui produit un nouveau groupe rythmique, — on retombe dans le cas des rythmes binaires ou ternaires ordinaires.

c) *Par anticipation et insertion.* — Le neume placé sur la pénultième sera exécuté légèrement, effacé qu'il est entre la note d'accent et la note d'appui.

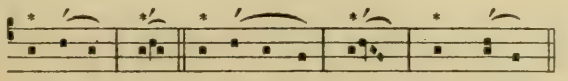


Gló-ri- a. Ký-ri- e. Dómi-no.

Dans les deux derniers cas (*b* et *c*), la dernière note du neume est

toujours légère et féminine (note de liaison ou de passage) ; presque toujours dans le premier cas (*a*).

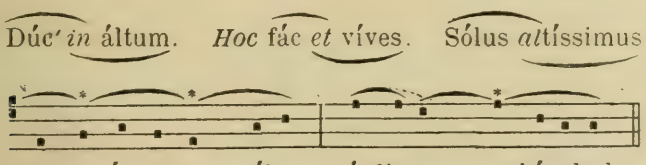
4. **Anacrouse.** — Tout rythme simple peut être précédé d'une note (ou syllabe) qui prépare l'élan de l'arsis, et s'y rattache. Cette note est dite d'*anacrouse*. Ex. :



L'anacrouse peut être considérée comme formant thesis d'un rythme qui précéderait celui qu'elle introduit. Ainsi :

a) *Au début d'une phrase* ou distinction mélodique, elle formera la thesis d'un rythme dont l'arsis serait sous-entendue. On pourra l'appeler alors *anacrouse initiale*. Ex. :

b) *Dans le cours d'une phrase*, elle jouera à la fois le rôle d'anacrouse dans le rythme qu'elle introduit, et celui de thesis dans le rythme qui précède. On pourra l'appeler dans ce cas *anacrouse-thesis*. Ex. :



Remarques :

Dans les deux derniers exemples, *Et-as* et *nem-Mel* forment chacun un rythme. C'est qu'en effet les syllabes *Et* et *nem*, qui normalement ne sont point accentuées, deviennent ici, en composition, l'arsis d'un groupe rythmique dont la thesis est formée par les syllabes suivantes (respectivement *as* et *Mel*). — Voir § suivant, Rem. 1 *a*) et *c*).

§ 3. Rythmes principaux et secondaires

Les rythmes simples, avec ou sans anacrouse, se distinguent accidentellement, au point de vue de l'intensité, par l'importance relative de leur ictus ou accent d'arsis.

Les accents, et par suite les rythmes auxquels ils appartiennent peuvent être distribués en deux catégories : accents principaux et secondaires, ceux-ci étant subordonnés à ceux-là dans l'enchaînement des rythmes.

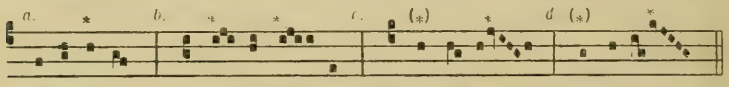
1. **Accents principaux.** — Ils sont placés, en règle générale :

a) Sur la note isolée d'une syllabe tonique ;

b) Sur la note d'accent d'un neume placé sur une syllabe relativement importante ;

c) Sur la note principale de certains neumes simples augmentés ;

d) Sur une ou plusieurs notes principales d'un neume composé.



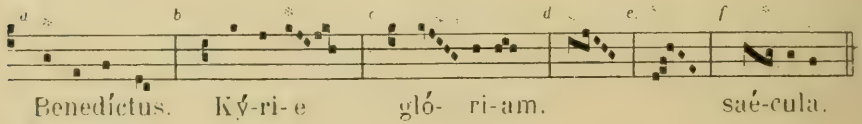
2. **Accents secondaires.** — Ils sont placés, en général :

a) Sur la note de certaines syllabes autres que la tonique ;

b) Sur un neume non pourvu d'accent principal ;

c) Sur la note non principale (et non voisine de la principale) de certains neumes simples (p. 31) ; *d*) augmentés (p. 33) : *e*) ou composés (p. 34) ;

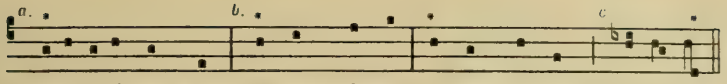
f) Parfois sur la troisième note d'un neume de trois notes ou sur la dernière note d'un climacus (accent très léger et souvent pratiquement négligeable). V. p. 31.



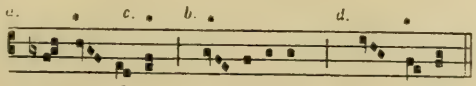
Remarque :

Une syllabe non tonique peut être dotée, même dans le chant peu orné, d'une note d'accent secondaire (note seule ou tête de neume). Cela arrive non seulement pour des syllabes atones *relativement* fortes (plus ou moins éloignées de la tonique), mais même, dans le chant quelque peu orné, pour des syllabes très faibles (proches d'un accent tonique ou secondaire). Ex. :

1. Syllabes éloignées de la tonique ; *a*) syllabe commune ; *b*) mot atone ; *c*) finale masculine.



2. Syllabes voisines de la tonique : *a*) antétonique ; *b*) anacrouse ; *c*) finale féminine ; *d*) pénultième faible.



Dans l'exécution, il vaudra mieux, en règle générale, négliger plutôt les accents secondaires que leur donner trop d'attention. On risquerait en effet, en leur donnant trop d'importance, de morceler le débit rythmique, de perdre de vue les groupements principaux, et, en sacrifiant l'ensemble aux détails, de méconnaître les principes d'une bonne déclamation, intelligente et artistique.

ARTICLE II

Le Rythme composé

Plusieurs rythmes simples, deux ou trois en général, peuvent, sous l'influence du sens grammatical ou du sens mélodique, et souvent des deux à la fois, s'unir plus ou moins étroitement autour d'un accent principal, et fournir ainsi un groupe rythmique d'ordre supérieur, appelé rythme composé (c.-à-d. composé de plusieurs rythmes simples).

De même que dans un rythme simple les notes jouent les rôles d'arsis, de thesis ou d'anacrouse, de même, dans un rythme composé, les rythmes simples peuvent jouer les uns vis-à-vis des autres ces rôles divers. On peut avoir ainsi des arsis, des thesis, des anacrouses composées (de plusieurs éléments rythmiques).

Exemples de rythmes composés dans le discours :

Domina-tórem. Ce mot forme un rythme composé, comprenant deux rythmes simples ; son unité est marquée par la prééminence de l'accent tonique sur l'accent secondaire. Les trois premières syllabes peuvent être considérées comme une anacrouse composée, préparant l'accent tonique.

Cantáte Dómino || cánticum nóvum. Cette phrase offre deux rythmes composés, comprenant chacun deux rythmes simples.

L'unité de chacun des deux rythmes composés sera marquée par la prééminence de l'un des accents toniques. (V. Chap. II, Art. V, § 1.)

On peut distinguer dans le chant trois espèces de rythmes composés, selon que le groupement de leurs éléments relève plus ou moins de celui des syllabes du texte : rythme *syllabique* et rythme *quasi-syllabique* ; ou de celui des notes unies en mots mélodiques ou neumes : rythme *neumatique*.

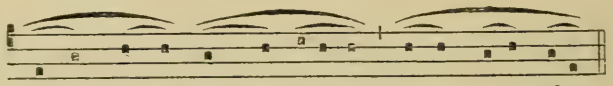
Bien que cette distinction puisse s'appliquer aussi aux rythmes simples, son importance pratique s'impose particulièrement dans les rythmes composés. C'est pourquoi nous la plaçons ici.

On pourrait encore distinguer les rythmes composés à un autre point de vue, selon qu'ils sont formés de rythmes simples *conjoints* (Domina-torem), ou *disjoints* (Canticum novum).

§ 1. Rythme syllabique

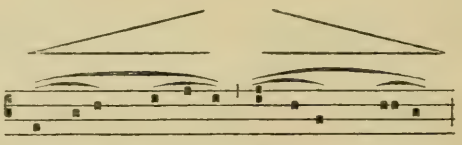
Un rythme peut être dit syllabique lorsque le ou les mots qui le constituent n'ont qu'une seule note par syllabe.

Chaque note emprunte alors sa valeur à la syllabe qui lui correspond : valeur d'arsis (accent principal ou secondaire), de thesis, ou d'anacrouse.

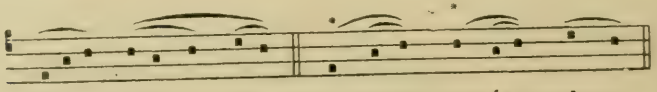


Et in **tér**ra páx homínibus bónae voluntátis

Remarques :

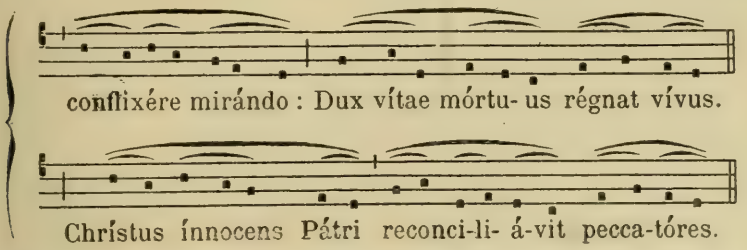
1. Le mouvement de la ligne mélodique peut influer sur le choix des accents principaux. Ex. :

Cantáte **Dó**mino **cán**ticum nóvum.

2. Le groupement naturel des *syllabes* exerçant une influence prépondérante sur l'ordonnance des rythmes syllabiques élémentaires, une même formule mélodique peut présenter des aspects divers selon la diversité de groupement des syllabes. Ex. :



Gráti-as ágimus **tí**bi. Qui **tól**lis peccáta **mún**di.

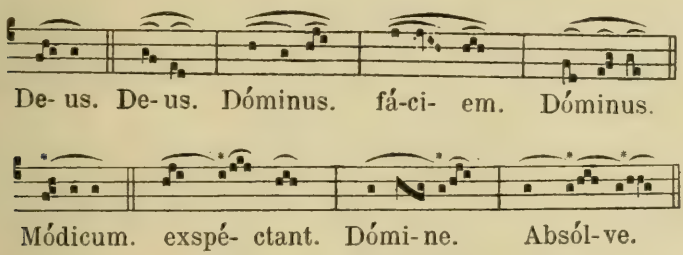
3. Le groupement naturel des *mots* cède le pas, en principe, dans la succession de plusieurs formules mélodiques, à la distinction *bien marquée* de ces formules. Il y a d'ailleurs souvent moyen de concilier suffisamment les exigences de la mélodie et celles de la phrase grammaticale. (V. ch. V, art. 2). Ex. :



4. Dans les mots comme *voluntatis*, *conflixere*, *peccatores*, etc. des exemples précédents, le premier des deux rythmes conjoints constitue une *anacrouse composée* par rapport au second.

§ 2. Rythme quasi-syllabique

Un rythme est dit quasi-syllabique lorsque l'une au moins des syllabes qui le constituent est pourvue d'un neume simple (avec ou sans anacrouse). Ex. :



C'est encore ici la *syllabe* qui donne à chaque note ou chaque neume (ou plutôt à sa note principale) sa valeur relative : et la syllabe tonique garde sa prééminence sur les autres.

Toutefois, la syllabe *grammaticale* ne joue plus ici le rôle *presque exclusif* que nous venons de lui reconnaître pour le chant purement syllabique. La *mélodie* pure, en effet, en venant multiplier les éléments du rythme, et en formant des groupes de notes sur les syllabes, augmente plus ou moins la valeur absolue de celles-ci, et modifie ainsi quelque peu la physionomie rythmique de leur groupement grammatical.

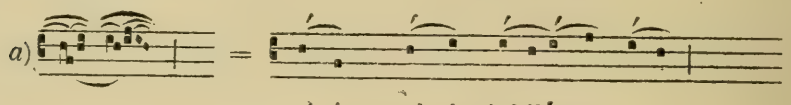
Ainsi, non seulement toute syllabe pourvue d'un neume se trouve

dotée, par le fait même, d'un accent primaire ou secondaire (sauf si l'accent tonique précède immédiatement : v. ci-dessus *fáciem, Dómine)*, mais une syllabe faible, même pourvue d'une seule note, peut être dotée accidentellement d'un accent secondaire (p. ex. la première syllabe de *Absólve)*.

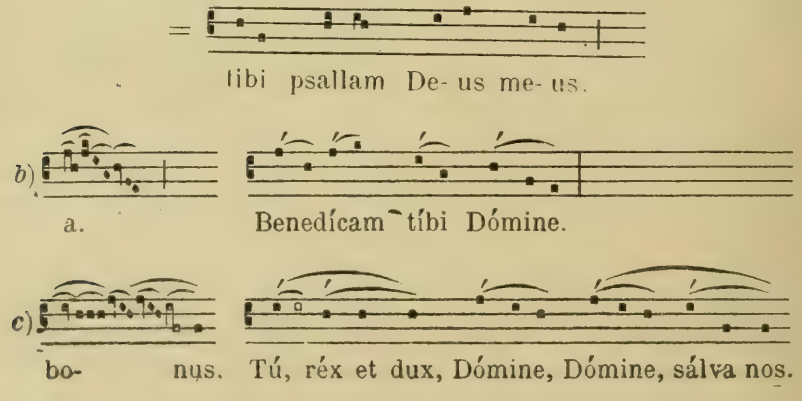
§ 3. Rythme neumatique

Un rythme (simple ou composé) est dit neumatique lorsque tous ses éléments sont fournis par un ou plusieurs neumes portant sur une seule syllabe.

Les notes et les neumes jouent alors, dans la constitution du rythme neumatique, le rôle prépondérant que remplissent les syllabes et les mots dans le rythme syllabique. L'analogie que comporte cette différence fait que le rythme neumatique peut être, dans l'analyse et dans l'exécution, assimilé au syllabique, toutes nuances gardées. Exemples :



ou encore, pour mieux mettre en évidence la relation des deux neumes conjoints do-ré, ré-do, établie par la liaison des syllabes :



Remarques :

1. Il n'est pas toujours facile de déterminer avec certitude, dans une suite de neumes, la distinction des rythmes simples et composées, la valeur relative des accents, la hiérarchie des groupes de notes. Plusieurs interprétations sont

parfois acceptables ; l'essentiel est alors d'en avoir une, qui s'inspire des règles générales concernant l'exécution des neumes, et tienne compte aussi de l'ensemble du développement mélodique et de l'esprit du morceau ou du passage dont il s'agit.

2. Ne pas confondre, dans une suite de neumes, *rythme* composé et *neume* composé. Un *rythme composé* suppose un accent principal auquel viennent se rattacher ordinairement plusieurs neumes. Un *neume composé* consiste seulement dans la juxtaposition de plusieurs neumes simples, qu'ils soient entre eux diversement subordonnés, ou simplement coordonnés.

Ainsi l'on peut trouver sur une même syllabe une ou plusieurs séries de neumes, c'est-à-dire un ou plusieurs neumes composés. On peut trouver aussi, selon les cas, dans *le même neume composé*, soit plusieurs rythmes simples, soit un ou plusieurs rythmes composés, soit un mélange de rythmes simples et composés.

3. C'est surtout dans le chant orné qu'une syllabe faible est susceptible de recevoir un ou même plusieurs accents mélodiques, plus ou moins importants. (Voir p. 60, § 2.)

ARTICLE III

Le Rythme de la phrase

§ 1. Ses éléments et ses caractères

La phrase (ou le membre de phrase) rythmique est constituée par un ou plusieurs rythmes simples ou composés, groupés plus ou moins étroitement sous l'influence d'une pensée grammaticale ou mélodique.

Le rythme de la phrase mélodique grégorienne peut, en conséquence, être défini : l'ordonnance des rythmes simples ou composés qui ornent les syllabes d'un texte donné.

Cette ordonnance est réalisée :

1° *Par une succession déterminée de groupes rythmiques*, enchaînés et équilibrés selon des lois de proportions qui se rattachent aux lois mêmes du langage, mais que l'intervention de l'élément musical rend un peu plus complexes.

Le choix et la combinaison des groupes rythmiques qui se succèdent dans la phrase, comme l'application libre aux dessins mélodiques des formules de la prosodie ou du nombre oratoire, relèvent de l'art de la composition. Dans la *pratique* du chant, il suffira de reconnaître et de respecter les groupements rythmiques tels

qu'ils sont déterminés par le compositeur, et de se conformer aux règles d'exécution qui les concernent.

2° *Par des pauses de la voix* d'importance diverse, qui, en marquant la fin des phrases ou de leurs subdivisions, fixent l'individualité et l'importance de chacune d'elles, et établissent entre les unes et les autres des rapports variés d'union ou de distinction.

C'est la pause qui est l'élément spécifique du rythme *de la phrase*. Ce ne peut être en effet la succession et la proportion des rythmes, puisqu'une phrase peut être constituée par un seul rythme, simple ou composé.

Rythme libre. — Le rythme de la phrase grégorienne, et par suite le rythme du chant grégorien, peut être justement appelé *rythme libre*, en opposition avec le rythme *mesuré* de la musique moderne, non seulement à cause de l'extrême variété des rapports de durée entre ses unités de temps (syllabes et notes), mais encore et surtout à cause de la grande liberté avec lesquels les divers groupes élémentaires se succèdent et s'unissent, et en raison de l'élasticité des pauses qui jouent leur rôle dans le mouvement du débit.

§ 2. La Pause mélodique

La pause est essentiellement un intervalle de temps (sonore ou non) qui marque par un repos relatif ou absolu de la voix la fin d'une subdivision grammaticale ou mélodique.

Dans le chant, la pause, participant au caractère mélodique des autres éléments du rythme, prend une valeur musicale qu'elle n'a pas dans le discours.

I. Eléments de la pause mélodique

La pause mélodique comprend en effet à la fin d'une subdivision :

1° *Une prolongation de son*, soit de la *dernière note*, pour remplir de sonorité l'intervalle de temps essentiellement requis pour la pause, soit, en outre, de *l'avant-dernière note*, s'il s'agit d'un rythme final binaire. Le rythme binaire se trouve alors converti en rythme ternaire, dont la dernière note permet à la voix de se mieux poser, et avec plus de netteté.

C'est proprement cette prolongation de la dernière note ou des deux dernières notes qui constitue le « retardement vocal » appelé *mora vocis*.

2° *Un ralentissement général* des dernières notes, qui vient parfois se combiner avec la prolongation proprement dite, pour donner aux subdivisions plus importantes, surtout dans certaines pièces mélodiques, une nuance de repos ou de majesté plus marquée.

II. Les différentes pauses

Selon que les pauses mélodiques comportent exclusivement la prolongation de la dernière ou des deux dernières notes, ou admettent en outre un temps de respiration ou un effet de ralentissement général, on peut les distribuer en deux catégories : les pauses *minimes*, auxquelles on applique couramment le nom de *morae vocis*, et les pauses *majeures* ou *principales*, auxquelles convient plus particulièrement le nom de *pauses*.

I. *Les Pauses minimes* sont marquées soit par le quart de barre (parfois la demi-barre), soit, dans une suite de notes sur la même syllabe, par un intervalle de largeur d'au moins une note.

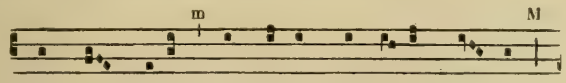
Ces pauses n'admettent, en sus du temps réservé à la prolongation de la dernière note, ni temps supplémentaire pour une respiration plus ample, ni ralentissement des dernières notes. Elles sont plutôt une suspension qu'un repos complet de la voix.

II. *Les Pauses majeures* sont marquées par la double barre, la barre entière, ou la demi-barre.

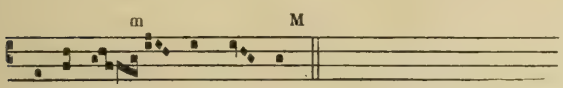
Ces pauses permettent au chantre de reprendre sa respiration en sus du temps réservé à la prolongation de la dernière note. Elles comportent donc un repos réel de la voix.

La double barre et la barre entière peuvent admettre, en outre, un ralentissement général des dernières notes, surtout dans les pièces les plus ornées (V. exemples, p. 57).

Ex. de pauses minimes (m) et majeures (M) :



Agnus De-i, qui tollis peccáta mun-di ;



mi-se-ré- re no- bis.

§ 3. La Mora vocis

I. Analyse de la Mora vocis

Dans l'effet de prolongation de son qui constitue la mora vocis, il y a lieu de distinguer, au double point de vue de la théorie et de la pratique, le *retard de la voix* propre à la dernière note, de *l'allongement* qui peut affecter aussi l'avant-dernière.

1°) *La prolongation de la dernière note* n'a en réalité qu'une valeur *mélodique*, car toute la valeur *rythmique* essentielle de la pause réside simplement dans l'*intervalle* de temps, *sonore ou non*, qui suit la dernière note d'une subdivision.

En conséquence, on pourra, sans nuire au rythme de la pause, prendre sur la prolongation vocale de la dernière note le temps nécessaire pour un renouvellement du souffle.

On devra en outre considérer cette prolongation comme une sonorité de liaison, plus ou moins facultative, et par suite légère et atténuée. Toutefois la perfection du phrasé pourra exiger, surtout en l'absence d'un quart de barre, une liaison effective, sans reprise de respiration.

2°) *L'allongement de l'avant-dernière note*, en cas de rythme binaire final (cadence féminine), constitue non seulement un accroissement *mélodique*, mais une modification *rythmique*, puisqu'il transforme un rythme binaire en rythme ternaire.

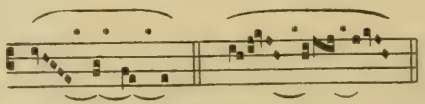
En conséquence, cet allongement, dans le cas donné, ne saurait être négligé sans dommage pour le rythme de la pause.

En outre, cette extension vocale devenant partie intégrante du rythme de la pause, aura facilement une intensité plus marquée qu'une simple sonorité de liaison.

II. Notation de la Mora vocis

La manière dont se trouvent signalées dans la notation les pauses, surtout minimes, auxquelles correspond une mora vocis, appelle les observations suivantes :

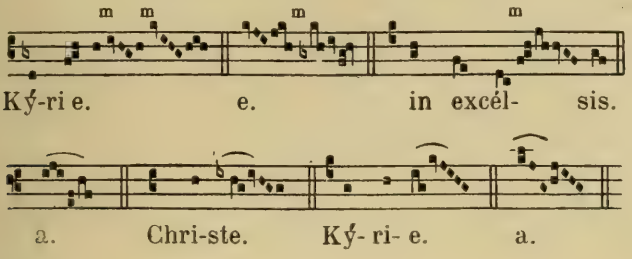
1° Il n'y a jamais de pause, c'est-à-dire de repos ou d'arrêt quelconque de la voix, là où l'on doit passer à une syllabe d'un mot déjà commencé. C'est ce qu'on appelle la *Règle d'or*. Ex. :



Il peut y avoir toutefois dans certains cas un effet de suspension ou de répercussion (non d'interruption) vocale, ou une nuance de ralentissement sur la note ou le neume qui précède immédiatement cette syllabe non initiale.

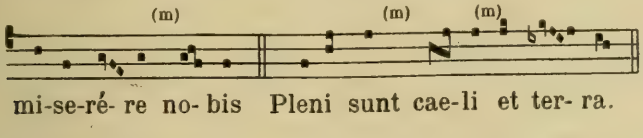
2° Dans une vocalise, l'intervalle qui signale la mora, entre deux notes, doit être apprécié dans le sens horizontal, non oblique.

Devant un *si* ♭, il y a mora lorsque cet intervalle existe entre le ♭ et la note qui précède (sur une même syllabe).

Entre les notes d'un climacus ou d'un neume subpunctis, il n'y a jamais mora, quel que soit l'intervalle qui peut les séparer. Ex. :

Remarques :

1. Il n'y a pas mora vocis entre deux mots non séparés par une barre quelconque de subdivision.

Cette regle souffre quelques exceptions, notamment après certains *rythmes de 4 notes suivies d'un accent.* Mais la mora peut souvent être alors négligée sans grand inconvénient, parfois sans aucun, et il suffira parfois de bien articuler les consonnes finales et initiales (su*nt* caeli) pour marquer comme il faut la distinction de deux groupements rythmiques. Ex. :



2. Par contre, on trouve parfois des quarts de barre indiquant une subdivision mélodique *sans* mora vocis, l'intervalle de subdivision se trouvant *exprimé* déjà par une note de liaison. Mais le cas est très rare et pratiquement négligeable, sauf dans les Hymnes (V. Ch. VII).

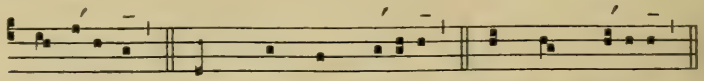
On peut aussi ne pas tenir compte, le plus souvent, au point de vue de la mora vocis, des quarts de barre suivant immédiatement une note liquescente ou un oriscus.

III. Exécution de la Mora vocis

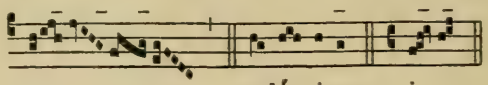
Toute pause mélodique comporte la prolongation, soit *de la dernière note*, soit *des deux dernières*, qui constitue la mora vocis. (Voir toutefois ci-dessus : Analyse de la mora).

1° *La dernière note seule* est prolongée (ou suivie d'un intervalle),

quand le dernier rythme simple est *ternaire* (normal ou augmenté — cadence masculine), ou quand il appartient à un neume (simple ou augmenté) *de plus de 3 notes*. Ex. :

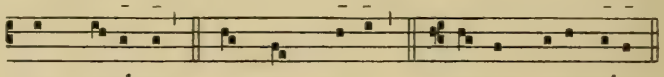


homínibus. Cum Sancto Spíritu. Sancto Spíritu.

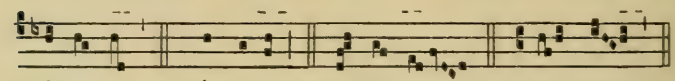


a. e-lé- ison. i.

2° *Les deux dernières notes* sont prolongées quand le dernier rythme simple est *binaire* (cadence féminine), et relativement indépendant des notes qui le précèdent. Ex. :



ex caeléstis. Agnus De i. bonae voluntátis.



Ký-ri- e príncipes, Ký ri- e. no- ctem.

Remarque importante :

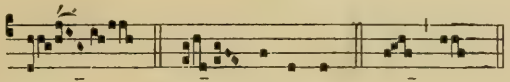
Le *prolongement de la dernière note* d'une subdivision doit être effectif s'il s'agit d'une liaison à établir avec la note suivante (mora de liaison) ou d'une finale importante (mora de pause). Mais si la subdivision comporte un léger arrêt de la voix avec respiration (à une demi-barre, p. exemple), ou la reprise immédiate du chant par une autre voix (versets alternés), *on ne se préoccupera nullement de prolonger la dernière note*, mais simplement de la *poser* avec netteté. (Voir plus haut : Analyse de la *mora vocis*).

Exceptions. La *dernière note seule* est allongée (c.-à-d. supporte l'effet de la mora vocis) avec un rythme *binaire* final dans quelques cas particuliers :

1° Quand le rythme, avec accent secondaire, ou même principal, est si intimement lié avec les deux ou trois notes précédentes par le mouvement mélodique, qu'il disparaît presque comme rythme distinct devant l'unité prédominante du groupe formé par les quatre ou cinq dernières notes de la subdivision. On est alors ramené au cas d'un rythme dérivé du rythme ternaire, et c'est la première règle qui doit être appliquée ; mais la note d'un accent principal conservera néanmoins la légère ampleur qui lui revient.

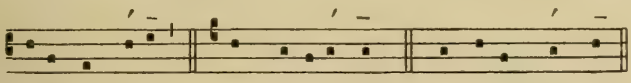
Víctimae pascháli laudes. deprecabúntur.

Dans le chant neumatique, le cas se rencontre particulièrement pour les neumes de plus de trois notes et pour certains scandicus flexus. Ex. :



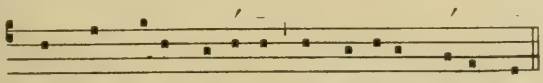
e. e- lé- i-son. a. (*Noël*)

2° Dans le rythme syllabique, en quelques cas dont on n'a pas réussi à déterminer la théorie, en particulier toutefois quand la note d'accent représente un mouvement mélodique ascendant par rapport à la note précédente. Il suffit d'ailleurs, dans les cas douteux, pour satisfaire l'oreille, de donner au dernier accent le peu d'ampleur qu'il demande, comme dans la simple déclamation. Ex. :



ágimus tíbi. omnipoténtem. peccáta múndi.

3° Dans certaines cadences de séquences ou d'hymnes, dont le rythme est plus ou moins régulièrement mesuré. Ex. :



Mors et vita du-éllo conflixére mirándo.

§. 4. Le ralentissement

L'effet de ralentissement général vient s'ajouter, dans certaines pauses mélodiques, à la prolongation de la mora vocis, pour mieux marquer la fin d'une subdivision, et préparer un repos complet de la voix, c'est-à-dire une interruption provisoire ou définitive du chant.

Il peut partir du dernier accent grammatical ou neumatique, et se confondre ainsi plus ou moins, en cas de rythme binaire, avec la prolongation ordinaire de la mora vocis. Il peut aussi remonter plus haut et porter, par exemple, surtout dans le chant orné, sur les 6, 8, 12 dernières notes.

Son importance relative — tant pour le nombre des notes ralenties que pour l'ampleur du ralentissement — est en rapport avec celle des subdivisions et avec le caractère particulier du morceau, son rôle liturgique, sa nuance mélodique, son mouvement général.

Les nuances infinies du rythme oratoire, dans la manière de

poser les cadences, étant d'ailleurs sujettes à interprétations diverses, les règles qui vont suivre n'ont la valeur que de simples indications.

I. Subdivisions d'importance diverse

L'importance des barres verticales est en rapport, d'une façon générale, avec celle des subdivisions et des pauses :

1. Le quart de barre n'admet pas de ralentissement autre que l'ampleur plus ou moins marquée, selon les cas, du dernier accent (sans compter, naturellement, l'effet propre de la mora vocis).

2. La demi-barre admet quelquefois un ralentissement depuis le dernier accent grammatical ou mélodique.

3. La barre entière ne réclame pas, en général, de ralentissement plus marqué que la demi-barre, tout en permettant un certain arrêt de la voix.

4. La double-barre, lorsqu'elle signale la fin d'un morceau, demande un ralentissement assez marqué, du moins dans les pièces ornées. Dans le corps d'une pièce (p. ex. dans les versets alternés), elle équivaut, pour le ralentissement, à une barre entière ou à une demi-barre.

II. Caractères particuliers du morceau

On peut ramener pratiquement la diversité de ces caractères à l'importance diverse du développement mélodique de chaque pièce.

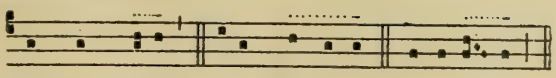
1. *Le chant syllabique* ou peu orné n'admet guère de ralentissement au-delà du dernier accent.
Dans les subdivisions intérieures, l'allure assez alerte de ces pièces doit faire souvent considérer même les barres entières ou doubles, au point de vue du ralentissement, comme de simples demi-barres, parfois même des quarts de barre.

2. *Le chant neumatique* ou orné admet un ralentissement plus ou moins marqué à ses subdivisions principales intérieures, et surtout à la double barre finale.

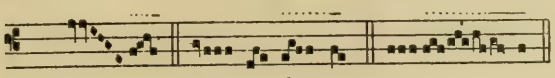
Ce ralentissement peut être à peine sensible, p. ex. dans certaines finales d'*Alleluia* (neume ou verset) ; il peut être plus marqué, p. ex. à la fin des antiennes d'Introït ; il sera très notable dans certaines finales d'Offertoires.

Exemples de ralentissement :

1. chant syll.

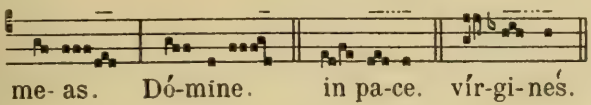


2. chant neum.



Remarque :

Le torculus de cadence, suivi ou non d'une note isolée, a, en règle générale, ses trois notes ralenties (non doublées), surtout si ses deux notes extrêmes portent sur la même corde.



CHAPITRE V

LE RYTHME D'UNE PIÈCE GRÉGORIENNE

Pour bien rythmer une pièce grégorienne on devra d'abord, assurément, observer avec soin les règles concernant l'exécution des rythmes simples ou composés qui s'y succèdent, ainsi que des phrases ou membres de phrases qui la constituent.

Mais il faut remarquer que chacun de ces éléments, de ces groupements rythmiques ne trouve son exacte mise au point, sa valeur absolue, sa forme définitive, que lorsqu'il est mis à sa place dans l'ensemble de la pièce mélodique dont il fait partie.

Pour déterminer, par conséquent, le rôle précis que chacun de ces éléments doit jouer dans l'ensemble, et pour donner, par suite, à la composition grégorienne, avec son unité artistique, sa vraie physionomie, il faudra non seulement tenir compte des règles générales d'exécution, mais encore :

a) avoir égard, pour la liaison des mots et la valeur des syllabes, au degré du développement mélodique.

b) déterminer l'allure générale du chant et les nuances de mouvement.

c) observer les nuances convenables d'intensité.

ARTICLE PREMIER

Liaison des mots et valeur des syllabes

Selon qu'il s'agit de chant simple ou de chant orné, l'exécution d'une pièce grégorienne appelle des observations particulières :

a) pour le chant *syllabique*, sur la *liaison* ou séparation des mots.

b) pour le chant *neumatique*, sur la *valeur* accidentelle que la mélodie peut conférer aux syllabes atones.

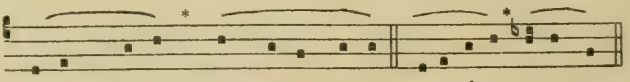
§ 1. Liaison des mots dans le chant syllabique

Le chant syllabique ou quasi-syllabique relève plus strictement, nous l'avons vu, de la simple déclamation. Aussi la liaison ou la distinction grammaticales des mots déterminent-elles, en règle générale, les groupements et les divisions mélodiques.

Il y a toutefois quelques exceptions à cette règle.

1° Si, sur *un groupe de mots* unis par le sens et la construction grammaticale, la mélodie présente *deux groupements de notes* bien distincts, il faut éviter de lier trop étroitement les mots que la mélodie invite à distinguer.

Si d'ailleurs on chante avec naturel, on trouvera moyen, tout en respectant les subdivisions mélodiques, de n'introduire ni *mora* trop sensible, ni surtout intervalle entre les mots, et de sauvegarder ainsi leur liaison grammaticale. Souvent, la correcte articulation des consonnes intermédiaires suffira pour distinguer les groupements mélodiques, sans désunir les mots. Ex. :

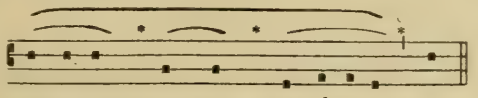


De-um verum de De-o vero. judicáre vivos et.

Dans le 1er exemple, la légère *mora* amenée par l'articulation naturelle sera en même temps plus justifiée, mélodiquement, que dans le second.

2° Si au contraire sur des *mots plus ou moins distincts* grammaticalement (et dans la déclamation) se trouve *une seule formule mélodique*, dont l'unité est assez marquée, il faut éviter de rompre l'unité de la formule par des *morae* proprement dites ou des arrêts de la voix.

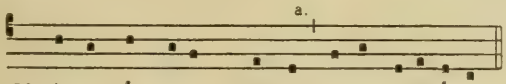
Si l'on chante avec naturel, on trouvera moyen, sans briser l'unité mélodique, de relâcher légèrement la liaison des mots à distinguer. Ici encore une correcte prononciation des consonnes suffira souvent pour obtenir ce double résultat sans aucun allongement des voyelles. Ex. :



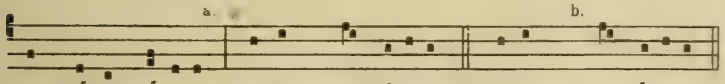
Et unam, sanctam, cathó-licam, et...

3° Dans les chants plus ou moins mesurés ou réguliers (hymnes, séquences), si les groupements de *mots* ne s'accordent pas avec les groupements *mélodiques*, ceux-ci doivent l'emporter sur ceux-là.

Il y a d'ailleurs souvent moyen, surtout dans les séquences, d'atténuer plus ou moins le désaccord, soit en réduisant l'intervalle ou en ménageant une tenue de la voix entre deux mots nettement disjoints par la mélodie (a), soit dans le cas de deux mots étrangers unis par la mélodie, en distinguant le second par une attaque plus nette ou par une reprise rapide de la voix (b). Ex. :

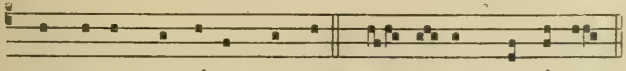


Christus ínnocens Patri reconci-li-ávit.

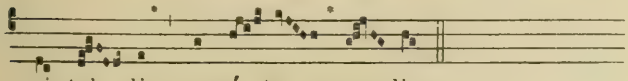


commítti vólu-it So-lis presbýteris. Dicens : Accípite.

4° Plus la mélodie devient ornée (chant quasi-syllabique et, *a fortiori*, chant neumatique), plus les mots, même très unis par le sens, peuvent prendre de l'importance, et par suite d'indépendance les uns vis-à-vis des autres dans le phrasé mélodique. Ex. :



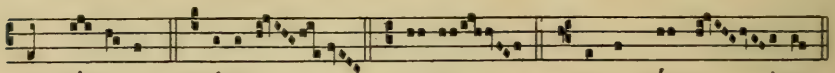
qui tollis peccáta mundi. Qui tol-lis peccá-ta...



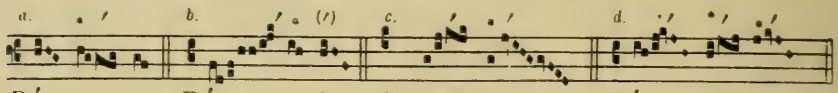
qui tol- lis peccá- ta mun- di.

§ 2. Valeur des syllabes dans le chant neumatique

1. Dans le chant orné, toute syllabe, *même très faible* de sa nature peut servir de support à un ou plusieurs neumes, et par suite se trouver pourvue d'une ou de plusieurs notes d'accent, d'importance variée. Ex. (monosyllabe atone : finale : pénultième faible) :



2. Quand, dans le courant d'un morceau, la voix passe à une syllabe, il faut toujours, autant que possible, mettre en évidence la force ou la faiblesse relatives de cette syllabe. Il arrive très souvent du reste, quand il s'agit d'une syllabe faible (surtout pénultième brève), que la première note ou le premier neume de cette syllabe soient également faibles par position mélodique : ce qui permet à la voix de se poser *légèrement* sur la syllabe, avant de reprendre son élan sur quelque autre note suivante. Ex. :



a) La faiblesse de la pénultième est exprimée par la légèreté de la clivis qui introduit le pressus. Celle de la finale sera mise en évidence par le renforcement du pressus qui précède, et par la modération de la voix sur la clivis terminale.

b) La faiblesse de la pénultième ressortira à côté de l'accent bien marqué du seanlicus-quilisma ; la finale masculine sera, comme il convient, naturellement plus forte que le neume simple de la pénultième, sans avoir néanmoins l'éclat de la syllabe tonique.

c) La syllabe finale est doucement posée après l'accent bien marqué du porrectus. La voix peut ensuite se déployer librement sur les accents mélodiques qui suivent.

d) Les deux syllabes faibles pourront être posées doucement, l'accent mélodique ne venant qu'après l'émission des syllabes (sur le porrectus et sur le climacus).

Voir encore les exemples ci-dessus : Kyr*ie*, corn*i*bus, fec*it*.

ARTICLE II

Les nuances de mouvement

Le mouvement du chant, dans une pièce grégorienne, ne saurait être déterminé avec la même rigueur mathématique que celui d'une pièce de musique moderne mesurée. C'est qu'en effet les notes successives d'une même mélodie grégorienne varient notablement de

durée selon la nature des syllabes du texte, selon leur propre rôle dans la constitution des groupes rythmiques, et selon la place de ces groupes dans les subdivisions mélodiques.

C'est pourquoi le rythme isochrone, c'est-à-dire le chant à notes *égales* selon un mouvement donné, donnant un temps aux notes ordinaires, et deux à celles d'une *mora vocis*, est absolument contraire à l'esprit de l'art grégorien, comme à celui de la simple déclamation.

Toutefois, si une pièce de chant grégorien peut être chantée plus ou moins vite, il faudra aussi observer une certaine régularité ou unité de mouvement dans l'allure donnée à cette pièce.

On ne saurait donner pour le mouvement du chant grégorien, pas plus que pour celui du discours, une mesure unique, même approximative, s'appliquant à toutes les mélodies. Le mouvement du chant varie, en effet, et doit varier :

a) pour une même pièce : selon l'acoustique du lieu où l'on chante, et aussi, quoique à un degré moindre, selon le nombre des voix.

b) pour des pièces différentes : selon le genre liturgique de chaque pièce, et selon le caractère particulier du texte et de la mélodie.

c) pour différentes parties d'une même pièce : selon le sens particulier des divers passages du texte et de la mélodie.

§ 1. Mouvement d'une pièce quelconque

1. Ce mouvement varie selon l'acoustique du lieu. Dans certaines chapelles ou cathédrales, s'il y a trop de résonnance, ou de l'écho, ou si le chœur est trop faible, il sera nécessaire de ralentir plus ou moins, de marquer davantage les *morae* et les arrêts de la voix, de lier moins intimement les notes et les syllabes, que dans une église de grandeur et de résonnance moyennes.

2. L'acoustique d'une même église peut varier notablement selon la place occupée par les chantres et selon l'orientation de leur voix : elle varie encore selon l'ornementation du lieu en draperies ou tapis, et selon la masse des fidèles qui occupent le chœur ou les nefs. Le mouvement du chant doit être déterminé en conséquence, et de manière à se rapprocher, dans la mesure du possible, des indications moyennes que nous donnerons plus loin.

3. En général, un chœur nombreux devra chanter un peu plus lentement qu'une schola ou un soliste, mais si le chœur est bien

exercé, cette différence de rapidité gagnera à être aussi peu sensible que possible.

4. Dans les processions, et souvent aussi lorsqu'on chante en plein air, le mouvement devra être assez notablement ralenti.

§ 2. Mouvement des diverses pièces

La nuance de mouvement qui convient à une pièce déterminée ne saurait être négligée sans qu'on risque de dénaturer le sens artistique et l'expression religieuse de cette pièce. Ainsi, un Offertoire ou un Kyrie chantés trop rapidement perdront beaucoup de leur beauté musicale et de leur efficacité spirituelle : un Alleluia ou un Gloria trop ralentis pourront perdre beaucoup de leur sens liturgique et de leur saveur propre.

Le mouvement général d'une mélodie grégorienne est en rapport : 1° avec le genre liturgique auquel appartient la pièce ; 2° dans le même genre liturgique, avec le caractère particulier que lui confèrent son texte et sa mélodie.

I. Pièces de genres liturgiques divers

On peut distribuer les pièces liturgiques, au point de vue du mouvement, en trois catégories, sans toutefois prendre trop rigoureusement à la lettre cette classification :

a) mouvement assez rapide : Graduels, Alleluias, Traits, certaines Séquences, psaumes de l'Introït ; Hymnes ordinaires, Psaumes ; Litanies (non en procession).

b) mouvement modéré : Introïts, Communions; Antiennes ; certaines Séquences et Hymnes ; Gloria, Credo.

c) mouvement plus lent : Offertoires ; Répons ; chants processionnels ; Kyrie ; Sanctus, Agnus ; certains chants d'adoration.

II. Pièces diverses d'un même genre liturgique

Les sentiments variés qui se dégagent du texte ou de la mélodie invitent à donner à des pièces de même genre liturgique des mouvements assez différents. Un caractère récitatif, un sentiment de joie demandent une allure assez vive ; l'adoration, la majesté, la tristesse, l'humble supplication réclament plus de lenteur ou d'ampleur.

Pour guider les chantres dans l'appréciation de ce mouvement, et pour les garder de toute exagération dans l'un ou l'autre sens, nous proposerons quelques indications métronomiques (Métr. Maelzel). Mais qu'on veuille bien remar-

quer qu'un chiffre donné, 120 p. ex., ne portera (et encore approximativement) *que sur une suite de notes communes* (4 ou 5 suffisent), c'est-à-dire de notes qui ne sont affectées ni d'un ralentissement de pause ou de mora, ni d'une nuance particulière de lenteur ou d'accélération appelée par le développement de la mélodie.

Ces chiffres métronomiques ne sont pas non plus donnés comme les seuls possibles, et ils devront être modifiés selon les conditions de l'acoustique et le nombre des chanteurs. D'ailleurs, dans plus d'une pièce, deux interprétations du mouvement général peuvent se justifier également.

Notons encore que les ralentissements fréquents des pauses et des *morae vocis* modifient considérablement l'*effet* de rapidité excessive que pourraient suggérer à première vue les chiffres donnés ci-après pour les trois catégories de pièces liturgiques.

a) Grad. *Haec. dies.* ℟. : 168 ; ℣. : 184 ; *Benedicta es.* ℟. : 160 ; ℣. : 176. — Alleluia. *Pascha* : 200-184 ; *Beatus vir* : 184-168 ; *Veni Sancte* : 152. — Traits : 192-200. — Hymnes. Du Dim. : 160-168 ; de Noël : 160 ; *Iste Conf.* : 168 ; Te lucis : 176. — Te Deum : 168. — Séq. *Victimae pasch.* : 160.

b) Int. *Puer* : 152 ; *Justus ut p.* : 144 ; *Requiem* : 144-132. — Com. Pâques et Pentecôte : 152-160 ; Epiph. : 144 ; SS. Innoc. : 132 (?). — Séq. *Lauda Sion* : 138 ; *Dies irae* : 132. — Hymne *Vexilla* (non en procession) : 144. — Gloria II : 144-152 ; I : 152-160 ; IX, IV : 160. — Credo III : 152-160. — Ant. ordinaires : 160 ; plus solennelles : 160-138.

c) Ant. *Adorna* : 116. — Offert. *Pascha* : 138-126 ; *Veritas* : 126-120. — Kyrie V, VII : 138 ; II : 132 ; VIII, XI : 126 ; I : 126-120. Agnus I, XI : 126 ; II, IX : 120 ; IV : 120-116. — Sanctus I : 138-132 ; III : 132 ; IX : 126 ; VIII : 120. — *Adoro te* : 116.

§ 3. Nuances de mouvement dans une même pièce

Outre les allongements de notes et les ralentissements provoqués par les pauses de valeurs diverses, des nuances de mouvement assez sensibles peuvent se rencontrer dans le courant d'un morceau : lorsque l'expression du texte ou de la mélodie les conseille.

Ces variations du mouvement, loin de nuire à l'unité rythmique d'une composition, contribueront à la sauvegarder, pourvu qu'elles soient naturellement requises par le développement de la pensée grammaticale ou musicale.

C'est en effet *le naturel* et le sens de *la prière* qui doivent guider dans l'observation de ces nuances, et non pas, à aucun degré, la recherche plus ou moins artificielle de *l'effet*, ou la préoccupation de faire *impression* sur les auditeurs.

On peut distinguer, parmi les nuances de mouvement :

1° **Les nuances de sentiment,** suggérées par les paroles du texte et leur commentaire mélodique. Ce sont les seules nuances de mouvement vraiment importantes pour la bonne exécution d'une pièce grégorienne. Ex. :

a) Pour le *Kyrie* IV, si l'on adopte le mouvement M = 126, il

faudra aux trois dernières invocations, entraînantes et presque enthousiastes, marquer plutôt 132.

b) Le *Gloria* de la messe, s'il est chanté *avec conviction*, admettra souvent, pour ses différents versets, des nuances *légères* de mouvement ; mais si on les fait artificiellement, elles seront presque forcément exagérées, et mieux vaudrait n'en pas faire du tout.

c) La Communion *Quinque prudentes* demande au moins trois « temps » successifs : pour le récit, allure moyenne, jusqu'à *lampadibus ;* pour le drame, allure plus vive, jusqu'à *exite ;* pour le repos final dans l'union, sur *Christo Domino*, allure paisible et recueillie.

d) Dans le *Sanctus* II, la déclamation *naturelle* sera si variée qu'il faudrait presque une indication métronomique pour chaque mot.

2° **Les nuances de solennité.** En général, la solennité liturgique ne s'exprime point, dans le chant, par un ralentissement de l'allure. Si certaines antiennes ou hymnes, par exemple, réclament un peu plus d'ampleur, c'est seulement à cause de leur caractère propre, et non à cause de la fête où on les chante.

Toutefois, l'usage ancien de chanter *un peu* plus lentement le *Benedictus* et le *Magnificat* peut être conservé sans inconvénient.

3° **Les nuances purement rythmiques.** Ce sont des nuances de longueur qui peuvent affecter certaines notes ou certains neumes, en dehors de la *mora vocis* proprement dite. Ces nuances, souvent discutables, très délicates, et non nécessaires, deviennent facilement, dans la pratique, inopportunes et dangereuses pour la grande majorité des chantres, même bien exercés, à plus forte raison pour un chœur nombreux ou pour la masse des fidèles.

ARTICLE III

Les nuances d'intensité

Les variations d'intensité jouent un rôle important dans l'expression musicale. Or, l'accent d'intensité est précisément, nous l'avons vu, à la base même du rythme grégorien ; la monotonie ou l'isolonie sont aussi étrangères au génie de l'art grégorien que la régularité absolue, l'isochronie. Aussi le chant grégorien a-t-il recours tout

naturellement aux précieux moyens d'expression qu'il trouve dans les variations de l'intensité.

Les nuances d'intensité peuvent être déterminées :

1° *Par le genre liturgique de la pièce.* Ainsi un *Sanctus* demandera, en règle générale, plus d'éclat qu'un *Agnus Dei.*

2° *Par le caractère particulier de la pièce.* Ainsi, dans la seule catégorie des Introïts, l'antienne *Reminiscere*, qui exprime une plainte humble et désolée, et l'antienne *Resurrexi*, où se répand une joie très profonde, mais tranquille, recueillie, ne demanderont point les accents éclatants d'un *Gaudeamus*, cri de joie chrétienne dans le concert des anges, ni ceux d'un *Exurge*, cri de détresse, appel suprême, tout vibrant d'une indignation frémissante et presque d'un sanglot de désespérance.

3° *Par les nuances de sentiment qui se succèdent dans une même pièce.* Ainsi, dans la seule supplication d'un *Kyrie*, la douleur d'avoir péché, l'humiliation, la confiance, l'inquiétude, l'amour, le sentiment de la majesté ou de la bonté divine, ou encore les nuances de la prière que nous adressons à chacune des trois personnes de la Sainte Trinité, tout cela comporte évidemment une grande variété d'expression et d'accent.

Dans la Communion *Quinque prudentes*, des variations d'intensité accompagneront tout naturellement celles du mouvement et les élans de la ligne mélodique. Les mots *clamor factus est*, par exemple, devront retentir avec une tout autre sonorité que *acceperunt oleum* ou que *Christo Domino.*

Dans les vocalises, les nuances d'intensité sont souvent nécessaires pour donner leur vrai sens aux formules mélodiques. Ainsi, dans l'Alleluia de la Toussaint, les deux subdivisions extrêmes de la vocalise *qui laboratis* seront plus fortement accentuées que les deux intermédiaires : celles-ci exprimant plutôt l'accablement, le poids du labeur, la tristesse qui peut en résulter, celles-là la souffrance aiguë et la violence de l'effort. Ce serait ici un contre-sens que d'interpréter en « écho » la répétition du double motif.

Même dans les chants inspirés d'un thème semblable, même dans les chants à formules comme les Traits, des textes différents et surtout des variations mélodiques accidentelles peuvent appeler des nuances d'intensité assez sensibles : par exemple, dans le Trait *Deus Deus meus*, les passages neumatiques de *Libera me* et de *caeli ;* dans le Trait *Domine non secundum*, les mots *Adjuva nos Deus.*

Remarque :

Ainsi qu'on peut s'en rendre compte par tous ces exemples, il y a souvent affinité entre les élans de la mélodie et le renforcement de l'intensité. Cette double « élévation » de la voix, dans le sens de l'acuité et de la sonorité, est en effet la traduction naturelle, dans le chant grégorien comme dans le langage, de la force ou de la vivacité de certains sentiments : reconnaissance ou amour, enthousiasme, admiration, joie exubérante, douleur très vive, ardente supplication, etc.

Pour plus de détails, voir nos *Analyses grégoriennes pratiques* (Plusieurs séries). Bureaux de la Revue du chant grégorien. Grenoble.

CHAPITRE VI

LES CHANTS DE LA MESSE

ARTICLE PREMIER

Le Propre de la Messe

§ 1. L'Introït

(Introduction ou entrée : *introitus*)

L'Introït se compose d'une antienne, suivie d'un verset et du *Gloria*.

Le ou les chantres entonnent jusqu'à l'astérisque, et le chœur poursuit. Les chantres disent la première moitié du verset et le *Gloria ;* le chœur ou la masse des fidèles chantent la deuxième partie du verset et le *Sicut erat*, après lequel tout le monde reprend l'antienne.

L'Introït donne comme le programme de la Messe qu'il introduit. Sa mélodie, discrètement ornée, suit avec fidélité le texte qu'elle doit commenter : ses divisions sont nettes, ses contours fermes, son sens très clair. Elle doit être exécutée d'un mouvement assez alerte, à moins que son caractère particulier ne suggère une autre nuance. Le verset et le *Gloria* peuvent être chantés avec un peu plus de rapidité que l'antienne (surtout que sa cadence finale).

Remarque. — Si, pour une raison vraiment légitime, on ne peut, à la messe solennelle, exécuter l'une de ses pièces de chant, par ex. la reprise de l'Introït, le verset d'Alleluia, l'Offertoire, les paroles de ces pièces non chantées doivent obligatoirement être récitées à haute et intelligible voix. On déclamera posément, en articulant et accentuant bien, sur un ton un peu élevé ; l'orgue, s'il accompagne, le fera très discrètement, sans couvrir la voix.

§ 2. Le Graduel

(Chanté jadis sur les degrés — *gradus* — de l'ambon)

Il se compose de deux parties : un répons et un verset.

Après l'intonation, le chœur continue le répons jusqu'au bout. Le verset est confié aux solistes ; à l'astérisque final, tout le chœur se joint à eux pour conclure. On peut aussi, selon la Préface de l'Edition vaticane, laisser les chantres terminer seuls le verset, et faire reprendre tout le répons par le chœur ou la schola : l'homogénéité de la mélodie du verset y gagnera.

Le Graduel a pour mission de traduire les sentiments de l'âme excités par les lumières qui viennent de lui être données dans l'Epître. Il joue parmi les pièces chantées de la messe, avec l'Alleluia, le rôle de la prière proprement affective.

Généralement très orné, il demande des voix exercées. Le Répons est souvent moins élevé et moins difficile que le verset, qui est plus éclatant. Le graduel s'accommode d'une allure assez rapide, surtout pour le verset.

§ 3. L'Alleluia

(Chant de louange ; signifie en hébreu : Louons Dieu)

Il se compose de l'interjection Alleluia, prolongée par une vocalise appelée le *jubilus* ou *la neume* (féminin, dans ce sens), et d'un verset.

Le ou les chantres entonnent Alleluia jusqu'à l'astérisque. Puis tout le monde reprend ce mot et continue la vocalise. [Dans le 2e Alleluia du Temps pascal on continue la vocalise sans reprendre *Alleluia*]. Le verset est exécuté par les chantres jusqu'à l'astérisque, où le chœur s'unit à eux jusqu'à la fin. Les chantres reprennent ensuite *Alleluia*, et tout le monde, à l'astérisque, achève la vocalise. — Cette reprise finale de l'Alleluia n'a pas lieu pour le 1er des deux Alleluias qui se suivent au Temps pascal, ni lorsque l'Alleluia est suivi du chant d'une Séquence.

La vocalise de l'Alleluia, souvent très chantante, sera, malgré sa complication apparente, facilement retenue et chantée par un chœur même très nombreux. Le verset au contraire requiert des voix de solistes. Sauf exceptions et nuances diverses, la « louange » alléluiatique est celle qui s'échappe d'une âme ardente et saintement joyeuse ; son allure sera en conséquence assez vive et entraînante.

§ 4. Le Trait

(Chant exécuté d'un trait, c'est-à-dire sans reprises)

Ce chant de pénitence, qui remplace l'Alleluia à certains jours ou temps de l'année, est une sorte de psaume orné, composé d'au moins deux versets. Les versets, après intonation par le chantre, sont chantés alternativement, soit par les deux parties du chœur, soit par les chantres et le chœur. Toutes les voix s'unissent pour la clausule finale, depuis l'astérisque.

Le mouvement doit être coulant et rapide, de manière que l'on puisse suivre aisément la déclamation du texte à travers les ornements de la mélodie.

§ 5. La Séquence

(Chant calqué originairement sur la suite — *sequentia* — vocalisée du mot Alleluia.)

Les vers ou versets dont se composent ses strophes sont alternés soit par les chantres et le chœur ou la masse des fidèles, soit par les deux parties du chœur, etc. Ils demandent une bonne déclamation et, sauf nuances particulières *(Dies irae)*, une allure assez dégagée.

Quand la Séquence ou Prose (nom rappelant la grande liberté des formes poétiques de ses vers et de ses strophes) est précédée à la Messe d'un Alleluia, on répète le mot Alleluia après l'Amen, comme il est marqué. Mais si laSéquence est chantée à part, en dehors de la messe, on retranche l'Alleluia final.

Il est interdit d'omettre une partie d'une Séquence obligatoire. La partie qui ne serait pas chantée devra être récitée à voix haute (V. Rem. p. 66).

§ 6. L'Offertoire

(Chant exécuté jadis pendant l'offrande des fidèles)

L'Offertoire est une antienne, mais qui a perdu, sauf à la messe des Morts, les versets qui l'accompagnaient jadis.

Richement ornée, et d'une exécution délicate, cette pièce ne saurait être bien chantée que par des solistes ou par un chœur exercé. Le mouvement qui convient est celui des antiennes solennelles de procession : il doit être en général assez lent et majestueux : le sens du texte et le style de la mélodie imposent souvent d'ailleurs cette gravité relative.

§ 7. La Communion

(Antienne concluant jadis — après l'avoir introduit — un psaume chanté pendant la Communion des fidèles)

Entonnée par le ou les chantres quand le prêtre a pris le précieux Sang et donné la communion aux fidèles, cette antienne est chantée par le chœur tout entier. D'une structure analogue à celle des antiennes de l'office, elle réclame une exécution franche, décidée, sauf les nuances qui peuvent se rencontrer en telle antienne (par exemple *Vox in Rama*) ou au cours d'une même pièce (*Quinque prudentes*).

ARTICLE II

L'Ordinaire de la Messe

La masse des fidèles doit laisser aux chantres et au chœur l'exécution des pièces propres de la messe ; tout au plus pourra-t-elle s'unir à eux pour le psaume d'Introït, la reprise de cette antienne, l'Alleluia avec sa neume, la Séquence, et la Communion. Mais elle pourra et devra prendre une part active au chant des pièces de l'Ordinaire de la messe, qui sont en général simples ou très chantantes.

Les parties non chantées devront être récitées comme il a été dit pour le Propre.

§ 1. Le Kyrie

C'est une triple supplication adressée à chacune des trois Personnes de la Sainte Trinité. On reconnaîtra souvent dans les 3 premières invocations le respect dû à la majesté du Père, dans les suivantes la douce confiance inspirée par la bonté du Fils, dans les dernières l'admiration provoquée par les œuvres de l'Esprit d'amour.

Les invocations doivent être chantées alternativement par les chantres et le chœur ou les fidèles, ou par les chœurs, etc. Le système de ne chanter qu'une invocation sur deux, en récitant les autres, est à proscrire autant que possible ; pour certains Kyrie, celui de la Sainte Vierge par exemple, il aboutit à une mutilation antiartistique au premier chef. Au dernier astérisque, simple ou double, toutes les voix s'unissent pour conclure. Le mouvement ne sera pas trop rapide.

Les appellations données par l'Edition vaticane (*Lux et origo*,

etc.) représentent les premiers mots du Trope ou cantique chanté au moyen âge sur la mélodie du Kyrie.

§ 2. Le Gloria

C'est un cantique de louange adressé à la Sainte Trinité et plus particulièrement (depuis *Domine Fili*) au Fils, qui va descendre sur l'autel. Il doit être chanté avec un pieux entrain, avec alternance des versets comme pour le Kyrie. Tout le monde dira l'*Amen* final. Qu'on se garde bien, ici encore, sauf le cas d'une vraie nécessité, de réciter ou de laisser jouer par l'orgue ce qui est composé et donné par l'Eglise pour être chanté. Il est interdit, en tout cas, d'omettre le chant des versets qui appellent une inclination de tête (*Adoramus te ; Suscipe*, etc.)

Selon la construction des mélodies, le mot *pax* doit être joint plus intimement soit à *hominibus*, soit aux mots précédents *et in terra*.

§ 3. Le Credo

C'est la profession de foi catholique. Tous les fidèles tiendront à cœur de prendre une part active à ce chant, et de ne point laisser l'orgue en usurper une partie. Il pourra être exécuté intégralement par tous, ou à deux chœurs.

Il sera chanté avec fermeté et tranquillité, sans hâte comme sans majesté théâtrale. On peut ralentir un peu, dans le verset *Et incarnatus est* aux paroles : *Et homo factus est*, mais sans exagération affectée.

Jadis il n'y avait qu'un seul chant du Credo, comme il n'y a qu'une seule foi ; c'est celui qui est donné en premier lieu par l'Édition vaticane.

§ 4. Le Sanctus-Benedictus

C'est un chant de glorification, qui demande un accent d'enthousiasme et de majesté. Il doit être entonné aussitôt après le *dicentes* de la Préface. Aucun prélude ou interlude n'est ici à sa place. L'idéal serait qu'après la Préface l'orgue indiquât rapidement et discrètement la première note du *Sanctus* et que sans plus attendre le chœur tout entier attaquât le Sanctus ; mais le système ordinaire de l'intonation est souvent plus pratique. La phrase *Pleni sunt*, jusqu'à *Hosanna*, demande souvent un mouvement plus animé.

Le Benedictus ne s'est trouvé séparé du Sanctus que par suite de l'ampleur, peu liturgique à cet endroit, que la polyphonie a donnée à ce chant, et la mélodie grégorienne demanderait d'unir le Benedictus au Sanctus, comme le fait le prêtre à l'autel. Mais une Déclaration récente consacre impérativement le chant du Benedictus après l'Elévation.

§ 5. L'Agnus Dei

C'est une humble supplication, et un cantique de préparation à la communion. Chacune des trois invocations est entonnée par le ou les chantres, le chœur entier continue avec les fidèles. La phrase *qui tollis peccata mundi*, qui doit exciter une ardente contrition, demande aussi, dans le chant, un accent plus marqué de la voix.

L'*Agnus Dei* est la plus récente, dans sa forme actuelle, des pièces chantées de la messe : les derniers mots *dona nobis pacem* ne furent substitués à *miserere nobis* qu'au XI^e^ siècle.

§ 6. Deo gratias; Amen, etc.

Le *Deo gratias* qui répond à l'*Ite missa est* sera chanté par tous les fidèles : la substitution de l'orgue au chant est un abus inadmissible.

Les fidèles doivent de même s'unir dans le chant des acclamations et versets qui leur sont spécialement destinés, comme *Amen*, *Et cum spiritu tuo*, les réponses à l'Evangile, à la Préface, etc. De même pour les chants analogues de l'office. L'observation de cette règle importante sera prise à cœur par le clergé.

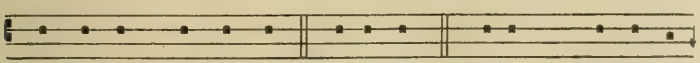
ARTICLE III

Les Oraisons, l'Épître et l'Évangile

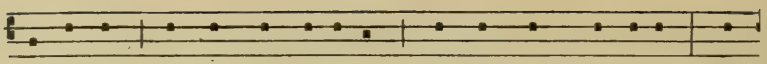
§ 1. Le Chant des Oraisons

Rappelons pour mémoire deux tons fériaux indiqués par le Cantorinus, outre les trois que nous donnons ici : le premier des deux tons consiste à réciter sans aucune inflexion de voix, le second admet un fléchissement d'une tierce mineure après le dernier accent de l'Oraison. Voici les tons à utiliser de préférence :

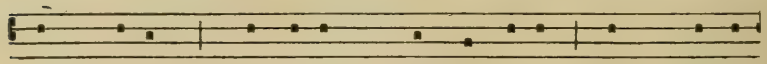
1. Ton festival ordinaire



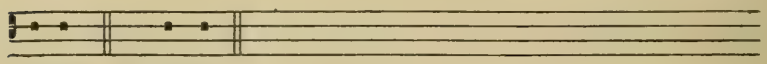
Dó- mi-nus vo- bís-cum. Orémus. Preces... cleménter
℟. Et cum spíritu tu- o.



exáudi : * atque... abso-lútos, † ab omni... custódi. Per

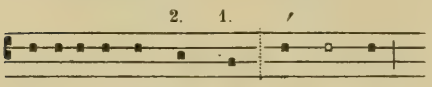


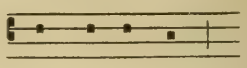
Dom... tu-um : † qui tecum... Sancti Dé-us, * per... saecu-



lórum. ℟. Amen.

Exemples pour le Mètre (*) : *Ex. pour la Flexe* (†) :



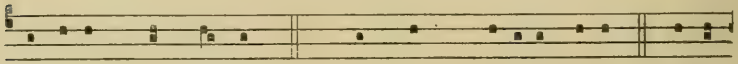


cleménter ex áu- di : * ab-so-lú- tos : †
pi-e-tá- te pro- sé-que re : * per- cé-pi- mus : †
decorare digná- tus és : * quae récta sunt : †

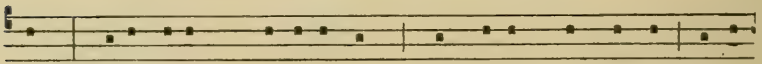
Remarques :

1. Il n'y a que deux cadences : le *mètre* et la *flexe*, qui se répètent, en s'intervertissant, dans la conclusion.
2. Pour le mètre, on quitte la teneur sur la deuxième syllabe avant le dernier accent ; un monosyllabe final, ou une dernière syllabe d'un mot hébreu indéclíné sont considérés comme accentués. Pour la flexe, la voix fléchit sur la dernière syllabe, sans tenir compte de l'accent du mot.

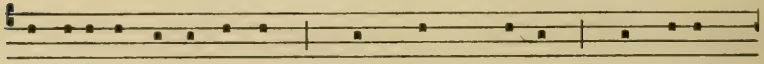
2. Ton solennel antique



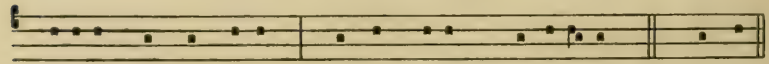
Dóminus vo- bíscum. ℟. Et cum spíritu tu-o. Oré-
Pax vo-bis.



mus. Majestátem... exorámus : † ut sícut.., et rector; i-ta...

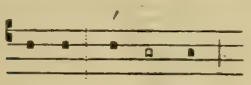


perpétu-us intercéssor. Per Dóm... tu-um, qui tecum...



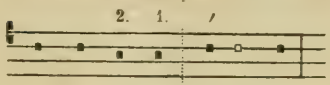
Spíritus Sancti De-us, per ómni-a... saeculórum. ℟. Amen.

Exemples pour la Flexe (†) :



ex-o- rá- mus :
af- flí-gi- mur :
confés- si sunt

Exemples pour le Point :



sérvi- tus té- net.
perfru- i lae- tí-ti- a.
po- ténter é-ri- pe.
digná-tus és.

Remarques :

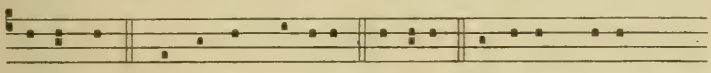
1. Les cadences de *flexe* et de *point* se répètent, dans le même ordre, dans la conclusion. Une 3e espèce de cadence (*point suspensif*) se trouve employée à « Dominus vobiscum » et à la fin de la conclusion ; le *point* ordinaire est employé à « Spiritus Sancti Deus ».

2. Au début de chaque phrase, la voix, pour mieux s'élancer, fléchit d'un degré sur la première syllabe.

3. Pour la *flexe*, la voix fléchit *après le dernier accent* (sauf le cas de monosyllabe ; voir exemple ci-dessus) ; pour le *mètre*, sur la deuxième syllabe avant le dernier accent, où elle monte à la dominante.

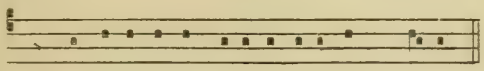
4. Dans la conclusion *Qui vivis*, on omet le flexe.

5. On emploie ce ton solennel pour les Oraisons précédées de *Flectamus genua :*

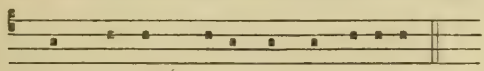


Orémus. Flectámus génu-a. Leváte. Pópulum tu-um, etc.

6. Si, au lieu de *Dominus vobiscum*, on doit dire *Domine exaudi*, etc., on chantera ainsi :

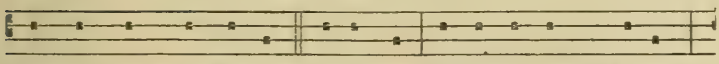


℣. Dómine exáudi ora-ti-ónem me-am.

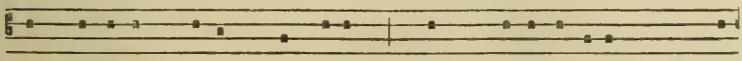


℟. Et clamor me-us ad te véni-at.

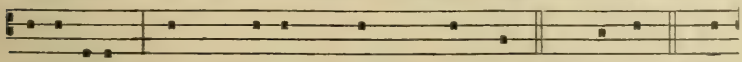
3. Ton simple antique



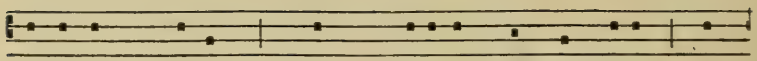
Dó- mi- nus vo- bíscum. Orémus. Exáudi nos... De-us : †
℟. Et cum spíritu tu- o.



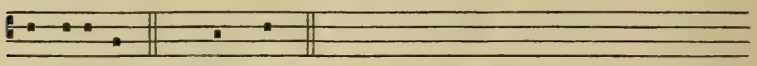
et míttere... tu-um de caelis ; * qui... habi-táculo. [*ou :* ha-



bi-táculo.] Per Christum Dóm... nostrum ℟. Amen. [Per Qui vivis... saeculó- rum.



Dóminum... tu-um : † qui... Spíri-tus Sancti De-us, * per...



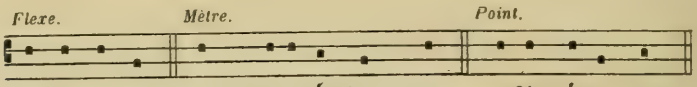
saeculórum. ℟. A-men.]

Remarques :

1. Les cadences de *Flexe* et de *Point* sont semblables : la voix fléchit d'une tierce après le dernier accent de la subdivision (sur la dernière ou l'avant-dernière syllabe), pour les mots ordinaires.

2. Le *Mètre* suit les mêmes règles que pour le ton festival ordinaire.

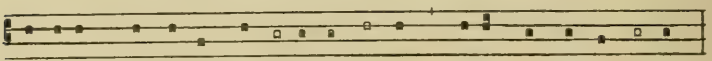
3. Avec un monosyllabe, la flexe, le mètre et le point se chantent de la manière suivante :



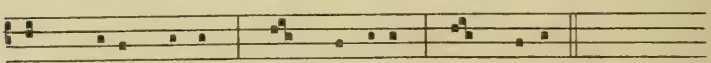
conféssi sunt. ad protegéndum nos. dignátus est.

4. Ce ton d'oraison sera employé avantageusement pour les Oraisons de l'Aspersion et des Saluts du Saint-Sacrement.

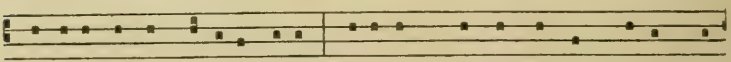
§ 2. Le Chant de l'Épître



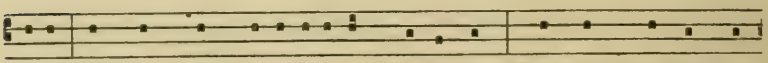
Lécti-o... be- á-ti Pauli Apósto-li ad Romá- nos.
Lécti-o libri A po- ca-lý- psis... Joánnis Apósto-li.



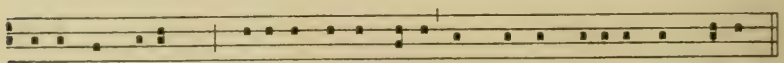
Ad Corínthi- os. Ad Gálatas. Ad Titum.



Lecti-o libri Sapi-éntiae. Be-átus .. invéntus est sine má-

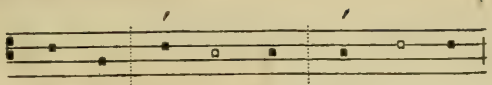


cula ; et qui... in pecúni-a et thesáuris. Quis est hic, et lau-



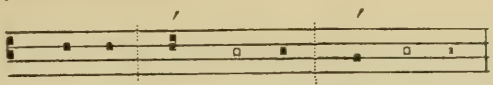
dábimus e-um ?... illi-us enarrábit omnis ecclési-a sanctórum.

Exemples pour le Mètre :



a)	In di-	é-	bus	íl- lis.
	ne- ces-	sá-	ri-	a est.
	Ma- di-	án	et	E- pha
b)	et ca-	lí-	go	pó- pu- los.
	ó-mni-	bus	se	ábs- ti- net.
c)	tes- ti-	mó-	ni- um	di- ces.
	ha- bu-	é-	ri- mus	ad vos.
d)	de-	ín-	de pro	pó- pu- li.
	ne- ces-	sá-	ri- um	pro- pter vos.

Exemples pour le Point :



a)	in	ví-	ta	sú- a.
	gló- ri-	a	cae-	lé- sti.
	di- li-	gén-	ti-	bus se.
b)	De- i	sá-	pi-	én- ti- am.
		et	sal-	vá- bit vos.
		de	Je-	rú- sa- lem
c)		tú-	o can-	tá- bo.
	et	í-	psi a	Dé- o.
d)	re- sur-	ré-	xit a	mór- tu- is.
		sú-	per te	ór- ta est.

Remarques :

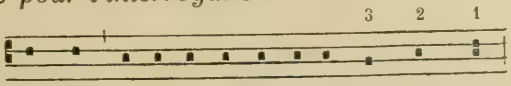
Dans le titre, le mètre ne trouve place que pour l'annonce des Epîtres de S. Paul et de l'Apocalypse.

2. Dans une phrase assez longue, on peut répéter plusieurs fois le mètre, si le sens permet ces suspensions ; on l'omettra au contraire si la phrase est trop courte ou indivisible.

3. Dans l'interrogation (à l'intérieur de l'Epître), le fléchissement sur le *si* porte sur la dernière subdivision seulement ; sur la phrase entière si elle est courte. On place le *la* sur la troisième syllabe depuis la fin, quelle qu'elle soit.

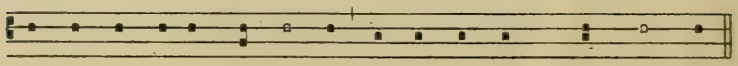
4 Dans la conclusion, on place le podatus *la-do* sur l'accent qui précède le dernier groupe de mots. On conclut toujours semblablement, même en cas d'interrogation finale.

Exemples pour l'interrogation :



es tu :	ego hódie	gé- nu-	i	te ?
	Dómino De-	o	ve-stro ?	
	Numquid omnes	A pó-	sto-	li ?

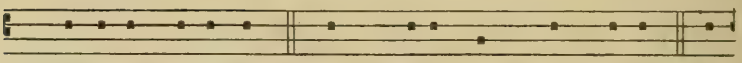
Exemples pour la conclusion :



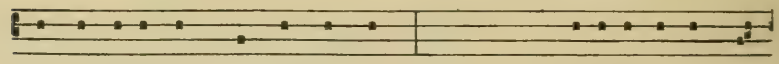
di- é- bus usque..... saé- cu- li-
sed indu- í- mi-ni Dom. Jesum Chrí- stum.
revérsi- sunt in regiónem su- am.
in Christo Je- su Dómino no- stro.
conso- lá- ri, quia non sunt.
ipsi gló- ri- a in saéculi. A- men.
Mel- chí- se- dech.

§ 3 Le Chant de l'Evangile

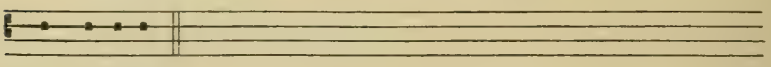
1 Ton ordinaire



Dóminus vobíscum. Seq... secúndum Matthaé-um. In
℟. Et cum... ℟. Glória ti- bi Dó- mine.



Vos es- tis sal térrae. . *A la fin :* vocabi-tur in re-
conculcétur ab ho-mí- ni- bus...

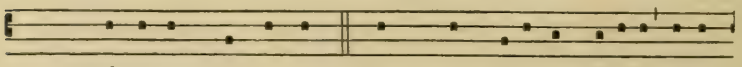


gno caelórum.

Remarques :

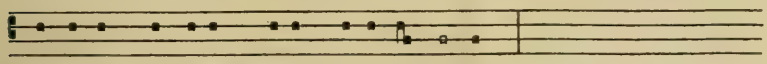
1. Il n'y a ni flexe, ni mètre. Pour le *Point*, dans le corps de l'Evangile, la voix fléchit d'une tierce sur la 4e syllabe, quelle qu'elle soit, avant la fin.
2. La modulation finale se fait sur l'avant-dernier accent.
3. Pour le chant de l'Evangile, comme pour celui de l'Epître et des Oraisons, le Cantorinus typique admet en principe les usages locaux de tons *propres*, c'est-à-dire différents des tons vaticans, et de style grégorien. Mais il n'a pas entendu et n'entend pas légitimer la conservation de tons qui ne seraient en réalité qu'une variante ou plutôt une corruption d'une formule vaticane — ce qui est le cas de beaucoup de formules locales.

2. Ton solennel



Dóminus vo-bíscum. Seq... sancti Evangéli-i secún-
℟ Et cum spíri-tu tu- o.

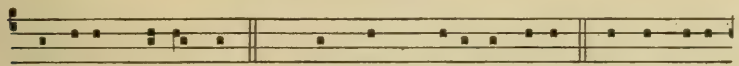
dum Jo-ánnem. ℟. Glóri-a tibi Dómine. In illo témpore :



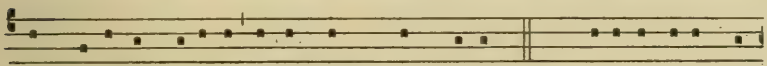
Núpti-ae... et erat Mater Jesu í- bi...
discipuli ejus ad núp-ti- as.
Nescio vós.
tribus Isra-él.
úngerent Je-súm.

Remarque : Le mètre, l'interrogation et la conclusion se font comme dans le chant de l'Epître ; le *Point*, selon les exemples ci-dessus.

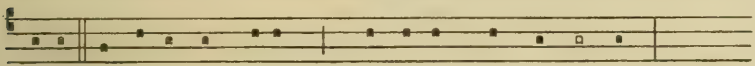
3. Ton antique



Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíri-tu tu-o. Sequénti-a



sancti Evangéli- i secúndum Matthaéum. ℟. Glóri-a tibi Dó-



mine. In illo témpore... Vos estis sal tér- rae...
ab ho-mí- ni- bus
qui in do- mo súnt.
tribus Is-ra- él.

Remarque : Sauf le Point, les formules sont les mêmes que dans le Ton précédent, sauf que les notes sont disposées sur une tierce majeure (*fa-sol-la* au lieu de *la-si-do*).

CHAPITRE VII

L'HYMNODIE

Dans les Hymnes liturgiques, qui appartiennent au genre *poétique*, les syllabes ne se succèdent pas, comme dans la *prose*, avec la *liberté* du langage, mais selon un ordre *artificiel*, de manière à

prôduire des périodes d'une longueur déterminée appelées *vers*, constituées elles-mêmes par des groupes rythmiques de formes convenues appelés *pieds*. Plusieurs vers s'unissent en combinaisons également déterminées pour former des *strophes*.

L'hymnodie liturgique étant dérivée de l'hymnodie classique, on y retrouvera les divers éléments de la prosodie ancienne, mais transformés, comme nous allons voir.

ARTICLE I

Eléments

§ 1. Les Pieds, groupes rythmiques élémentaires

1. **Constitution du Pied rythmique.** — Dans l'hymnodie ancienne, le Pied était constitué par un groupement de syllabes *longues* et de syllabes *brèves*. Dans la poésie liturgique, les syllabes étant devenues approximativement égales en durée, le pied est constitué simplement par un *nombre* déterminé de syllabes, appartenant à un ou plusieurs mots, et dont l'une est pourvue d'une sorte d'accent, appelé *accent métrique*, et portant en principe sur une syllabe longue obligatoire du pied antique correspondant.

Soit, par exemple, le vers : *Sis praé- || sul et || custó- || dia.*

Chacun des quatre pieds de ce vers sera envisagé, dans la prosodie classique, comme composé (en principe) d'une brève et d'une longue (iambe). On aura ainsi la formule suivante : ⏑ — || ⏑ — || ⏑ — || ⏑ —. Dans l'hymnodie liturgique, les pieds seront considérés comme des groupes de *deux syllabes*, ayant un *accent métrique* sur la seconde ·/ || ·/ || ·/ || ·/.

2. **Les Pieds principaux.** — Dans la poésie liturgique les trois pieds principaux sont :

l'*iambe* (1 brève et 1 longue : ⏑ —, devenu : ·/)
le *trochée* (1 longue et 1 brève : — ⏑, devenu: /·)
le *dactyle* (1 longue et 2 brèves : — ⏑⏑, devenu : /··).

Quant au *spondée* antique (2 longues : — —) il peut jouer indifféremment, dans la poésie liturgique, le rôle de l'iambe (·/) ou du trochée (/·).

§ 2. Les Vers

Les vers se distinguent d'après l'espèce et le nombre des pieds qui les composent.

On compte quatre types de vers principaux, qui donnent leur nom à quatre espèces de strophes. (Les trois premiers offrent plusieurs variétés : — il en sera question à propos des strophes (art. 11), comme aussi des mètres exceptionnels et de l'exécution de tous ces vers.)

1. **L'Iambique :** ˘/ ˘/ ˘/ ˘/ : *Nunc Sancte, etc.*
2. **Le Trochaïque :** /˘ /˘ /˘ /˘ : *Pange lingua, etc.*
3. **L'Asclépiade :** /˘˘ (ou ˘/˘) /˘˘ || /˘˘ /˘˘ : *Sanctorum meritis, etc.*
4. **Le Saphique :** /˘˘ /˘ || /˘ /˘ /˘ : *Iste confessor, etc.*

A ces quatre vers, il convient d'en ajouter deux autres, qui viennent compléter régulièrement les strophes asclépiade et saphique.

5. **Le Glyconique :** /˘ /˘˘ /˘˘ : *Casto foedere Virgini.*
6. **L'Adonique :** /˘˘ /˘ : *Scandere sedes.*

Remarque :

Dans les vers asclépiades et saphiques on remarque une *coupure* régulière au milieu du vers. Cette coupure vient de la *césure* antique. On appelait ainsi une syllabe finale détachée d'un mot, à un endroit déterminé, soit pour servir seule d'appui à la voix entre deux parties du vers (asclépiade), soit pour former le premier élément d'un pied nouveau (saphique).

La forme antique de ces deux vers était donc celle-ci :

3. Sancto- | rum meri- | *tis* || inclyta | gaudi-a

4. Iste | Confes- | *sor* Domi | ni co- | lentes.

Mais l'influence de l'accent tonique, qui, resté au second plan dans les vers iambiques et trochaïques, joue un rôle important dans les asclépiades et dans les saphiques, a fait d'abord négliger la *syllabe* de césure pour réserver l'attention à la *coupure* qui la suit ; elle a amené ensuite la modification tonique des premiers pieds que montre le schéma ci-dessus. On rythme donc en réalité : *Sanctórum | méritis* ||, et non : *Sancto- | rum-meri- | tis* ; *Iste Con- | féssor* ||, et non : *iste | Confes- | sor* ||.

L'indifférence du spondée à se transformer en iambe ou en trochée toniques (˘/ ou /˘) fait que le premier pied de l'asclépiade liturgique est tantôt /˘ (équivalent du pied amphibraque), dominant dans l'hymne *Sanctórum méritis*, tantôt /˘˘ (dactyle) dominant dans *Sácris solémniis*.

§ 3. Les Accents métriques

1. **Rôle et caractères.** — Les Accents métriques signalent dans le vers les subdivisions du rythme, pieds ou groupes de pieds. Placés à des distances déterminées, ils servent en quelque sorte à mesurer rythme du vers en marquant ses subdivisions régulières : d'où leur nom de *métriques*.

Ils appellent une certaine *insistance* de la voix, que l'on pourra traduire, en principe, par un *léger appui*, analogue à la pose d'une cadence masculine (Dominùs), et par une *légère ampleur*.

Ils ont une valeur diverse selon le rôle qu'ils jouent dans l'ordonnance rythmique du vers. Il en est de très faibles ; d'autres, selon leur importance plus ou moins notable, sont appelés *principaux* ou *secondaires*.

Leur affinité avec l'accent tonique. — Les accents *métriques* diffèrent en soi des accents toniques, où l'insistance de la voix se traduit par un *élan* vocal bien marqué. Mais ils ont une affinité naturelle avec eux, comme d'ailleurs les finales masculines ; d'où leur nom d'*accents*. Comme eux, ils s'accommodent d'une certaine *ampleur*.

C'est pourquoi les accents métriques, surtout principaux, aiment à coïncider avec un accent tonique ou une cadence masculine ; parfois même, pour favoriser cette coïncidence, certains mots déplacent leur accent tonique : on admet ainsi *tenébrae* pour *ténebrae*, *tótius* pour *totíus*.

Cette affinité est devenue une complète *assimilation* dans certaines hymnes, séquences et proses.

En raison de cette affinité et de cette assimilation, le rythme de la poésie liturgique, soit dans les hymnes où la distinction des syllabes longues et brèves n'est pas pratiquement observée (alors même qu'il en serait tenu compte dans la composition), soit surtout dans les pièces où le rythme dépend uniquement de la distribution des accents toniques, peut être justement appelé *rythme tonique*, par opposition au *rythme métrique*, basé sur la prosodie ancienne.

2. **Conflit des accents métriques et toniques.** — Il arrive que l'absence de coïncidence entre ces accents semble les mettre en conflit : le fait est sensible dans certaines hymnes, soit *récitées*, soit pourvues d'un *chant syllabique*.

Exemple : *Accents métriques :* Rectór poténs veráx Deús.
Accents toniques : Réctor pótens vérax Déus.

On devra alors, dans la pratique :

1° ne pas attribuer l'élan et l'intensité de l'accent tonique à une syllabe atone, fût-elle pourvue d'un accent métrique.

2° observer l'accent métrique en donnant un peu de poids, un rien d'ampleur à sa syllabe.

3° Ne jamais négliger les accents toniques. Mais lorsqu'ils ne

concordent pas avec un accent métrique, les exécuter d'un élan vif et léger, en réservant l'ampleur à celui-ci.

Cette observation des deux accents différents et voisins, réalisable dans le chant non orné avec un peu d'habitude, est plus malaisée dans la simple récitation. Mais les hymnes ont été composées pour être chantées.

D'ailleurs le *nombre* fixe des syllabes de chaque vers, et la rareté relative des conflits entre deux accents sauvegarderont déjà suffisamment la régularité du rythme.

Dans le chant *orné*, on aura égard surtout aux accents toniques (et aux accents mélodiques), sans pourtant négliger forcément les accents métriques.

§ 3. Syllabes hypermétriques

On appelle ainsi les syllabes qui sont « en trop » pour le compte régulier des syllabes du vers.

On pourra, soit élider (supprimer) la voyelle hypermétrique, — sauf union facile des deux voyelles de rencontre : ex. b), e), f) et même d) —, soit observer les règles suivantes :

On prononcera *très* rapidement et faiblement la voyelle hypermétrique, de manière à ne pas modifier l'allure régulière de la récitation ou de la mélodie, et on la chantera sur la même note que la voyelle suivante.

Toutefois, si la voyelle hypermétrique rencontre un neume sur un son métriquement faible, on pourra de préférence donner une note à chacune des deux voyelles ou syllabes en concurrence (Exemples c et h).

La syllabe (ou voyelle) hypermétrique peut être :

1. La première de 2 voyelles se rencontrant sur deux mots différents :
   a) Cum Patr*e* et almo Spiritu.
   b) Mors*u* in mortem corruit.
   c) Damna ligni ut solveret.
2. La première de 2 voyelles successives dans un même mot.
   d) Micha-el salutis signifer.
   e) Mul*i*-eribus praedixerat.
   f) In unit*a*te *cui* manet imperium. (=qui)
3. Une finale en *um* ou *am* suivie d'une voyelle :
   g) Percuss*um* ad hoc est lancea.
4. Une voyelle intérieure non tonique :
   h) Pellantur em*i*nus somnia.
   i) Major Bethl*e*hem *cui* contigit.
   j) Gal*i*lœ*æ* ad alta montium.

ARTICLE II

Les Strophes

On distingue quatre espèces principales de strophes, selon le vers (tonique) qui est employé ou qui domine dans chacune d'elles : *iambique*, *trochaïque*, *asclépiade* et *saphique*.

Dans la récitation et le chant des Strophes on doit considérer d'abord : *la place des accents métriques*, surtout principaux et secondaires, et *la manière de grouper les vers*.

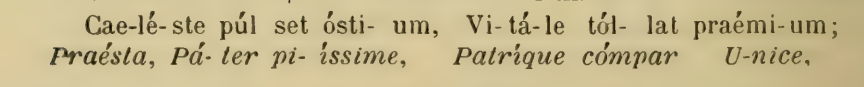
On évitera de faire l'accent tonique ailleurs que sur une syllabe pourvue de cet accent.

Pour le chant, il faut noter en outre qu'un accent métrique non principal peut prendre, par suite d'un élan de la *mélodie* (*accent mélodique*), coïncidant normalement avec un accent grammatical, une importance toute particulière. (V. ci-après *Vitale. Purgémus ;* et le tableau de la p. 89).

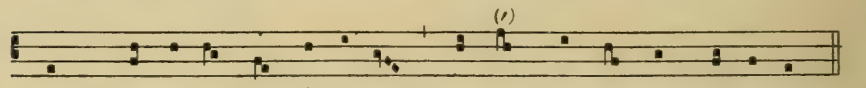
§ 1. Strophe iambique

La strophe iambique ordinaire comprend 4 vers de 8 syllabes (4 iambes). Ex. :

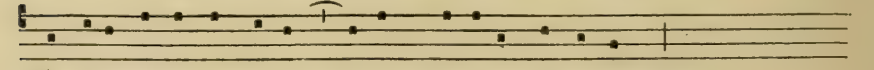
Creá-|*tor* ál-|me **sí**-|derum,
Aetér-|na lúx| **credén-**|tium,
Jesú | Redém-|ptor **ó**-|mnium,
Intén-|de vó-|tis **súp**-|plicum.



Cae-lé-ste púl set ósti- um, Vi-tá-le tól- lat praémi-um;
Praésta, Pá- ter pi- íssime, Patríque cómpar U-nice,



Vi- témus ómne nó-xi- um, Pur-gé- mus ómne péssimum.
Cum Spí-ri- tu Pa-rácli-to, Régnans per ómne saécu- lum.



Te lúcis ante términum Rérum Cre-átor póscimus, etc.

1. **Accents.** — L'accent métrique principal est en principe sur la 6e syllabe (dernier accent tonique) ; le plus faible est sur la 4e. Le dernier (dernière syllabe) est très peu sensible, et sa syllabe devra être doucement posée.

Dans le quasi-conflit des accents toniques avec les accents métriques (sur *Praésta Páter* et sur *Régnans)*, on se gardera bien de déplacer les accents toniques (soit dans la récitation, soit dans le chant. V. p. 80, 2), ce qui n'empêchera pas de respecter l'accent mélodique de la clivis de *Regnans*.

Dans le chant ci-dessus, le dessin de la mélodie donne une valeur spéciale aux clivis culminantes de *Vitáte* et de *Purgémus*, qui sont, en fait, les deux accents les plus importants de toute la strophe (accents mélodiques).

2. **Groupement des vers.** — Les vers sont groupés deux à deux, sans toutefois être comme fondus en un seul. Entre les deux groupes, on observera une pause, équivalant à deux syllabes ou notes.

Dans le chant syllabique (ou. la récitation) on ne fera pas de pause après les 1er et 3e vers. Le quart de barre indique ici seulement une division métrique, et non une pause.

Dans le chant orné, ou au moins lorsque les cadences finales des 1er et 2e vers rompent la régularité iambique, on fait une mora vocis après ces vers (sans reprise de souffle si possible).

Remarque : Ce qui précède (1. et 2.) s'applique également aux strophes de l'hymne *Caelestis urbs Jerusalem*, qui ont *six* vers, groupés deux par deux.

3. **Strophe iambique trimètre** (dont les vers ont *trois mètres*, c'est-à-dire trois groupes de deux pieds, soit six pieds, ou douze syllabes. Exemple :

Sit Tri-|ni*tá*-|ti * sém-|pitér-|na **gló**-|ria, etc. *(SS. Pierre et Paul)*

Dans les vers de cette strophe, l'accent principal est sur la 10e syllabe, et un secondaire sur la 4e. La subdivision du vers * après la 5e syllabe de césure (sauf exceptions) sera sensible surtout dans le chant.

Outre la pause après le 2e vers, on fera, même dans la récitation, une *mora vocis* après le 1er et après le 3e.

4. **Séquences iambiques.** Ex. : *Mittit ad Virginem*. On se gardera d'accuser lourdement la mesure à 6/8, à laquelle prête naturellement le chant de cette hymne. On donnera toutefois aux accents métriques une certaine ampleur.

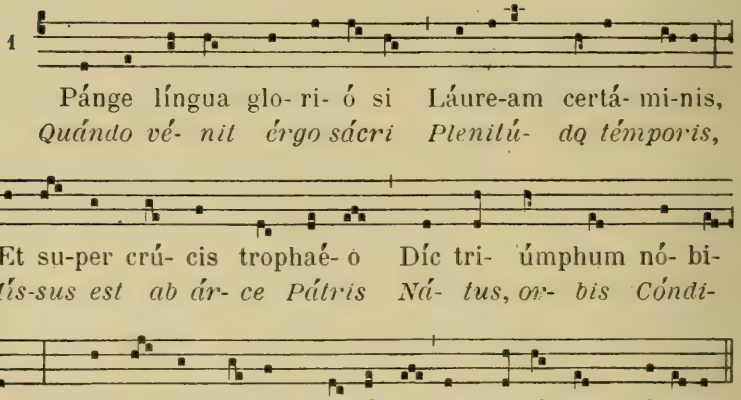
§ 2. Strophe trochaïque

La strophe trochaïque ordinaire comprend, dans sa forme actuelle, 6 vers : les vers impairs ont 8 syllabes (4 trochées), les autres 7 (3 trochées et demi). *Ex. :*

Pánge| *líng*ua| glóri-|**ósi**
*Cór*po-|rís mys|**téri**-|um,

Sángui-|*nís*que| préti-|**ósi**.
Quém in| múndi| **préti**-|um

Frúctus| *véntris*| géne-|**rósi**
Rex ef-|fúdit| **gén**ti-|um.



1. **Accents.** — *Les grands vers* ont l'accent métrique principal sur la 7e syllabe (dernier accent tonique), un secondaire sur la 3e. *Les petits vers* ont l'accent principal sur la 5e, le secondaire sur la 1re.

On observera avec soin ce qui a été recommandé sur le respect dû aux accents *toniques* coïncidant ou non avec un accent métrique, et sur le rôle prédominant des accents *mélodiques*.

2. **Groupement des vers.** Les vers sont groupés deux par deux, avec une *mora vocis* entre les deux. Après le second vers, on prendra, dans la récitation, simplement le temps d'une bonne respiration, et on fera dans le chant une pause assez marquée, comme s'il s'agissait d'un texte non mesuré.

Remarque :

A la strophe trochaïque ordinaire se rattache celle de l'*Ave maris stella*, dont les quatre vers sont unis (mais non soudés) deux à deux et ont l'accent principal sur l'avant-dernière syllabe.

Dans la récitation ont fait une pause de deux syllabes environ après le 2e vers ; dans le chant on fait de plus une *mora* après le 1er et le 3e.

3. **Proses trochaïques.** Les Proses du Missel appartiennent au genre trochaïque, saûf la Prose *Victimæ paschali laudes*, qui est surtout irrégulière. On évitera de donner au dernier accent de chaque vers une valeur de durée « double ».

1° *Lauda Sion* et *Stabat mater*. — Dans les 2 premiers vers, l'accent principal est le dernier, l'accent secondaire sur la 3e syllabe; dans le 3e vers, l'accent principal est le dernier accent tonique, le secondaire sur la 1re syllabe.

Dans la récitation, les deux premiers vers sont unis, le 3e un peu détaché : dans le chant, on fait une *légère mora* après chaque vers.

2° *Dies irae*. — L'accent principal est le dernier, l'accent secondaire sur la 3e syllabe ; dans le chant la valeur des accents varie selon la mélodie. Dans la récitation les 3 vers sont unis, quoique restant distincts ; dans le chant ils sont chacun suivis d'une *mora*.

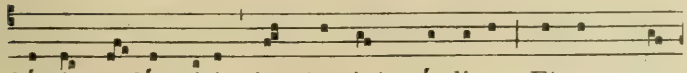
3° *Veni Sancte Spiritus*. — L'accent principal coïncide avec le dernier accent tonique, l'accent secondaire est sur la 1re syllabe ; dans le chant, l'accent mélodique déplace diversement ces accents. On fera une *mora* d'un temps après chaque vers dans la récitation, de deux temps environ dans le chant.

§ 3. Strophe asclépiade

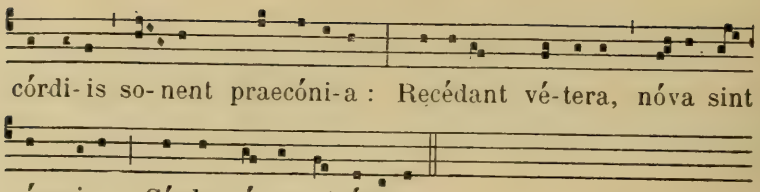
La strophe asclépiade ordinaire comprend 4 vers : 3 asclépiades, de 12 syllabes, et un glyconique, de 8 syllabes. Les asclépiades ont après la 6e syllabe une coupure du texte marquant une subdivision rythmique.

Sácris so-|**lémn**iis || júncta sint| **gáu**dia
Et ex prae-**córd**iis || sónent prae-|**cón**ia

Recédant| **vé**tera, || nóva sint| **óm**nia,
Córda,| vóces et| **ó**pera



Sácris so-lémni-is juncta sint gáudi-a, Et ex prae-



1. **Accents.** — Dans les vers asclépiades, les accents principaux sont les derniers de chaque vers et de chaque subdivision (10e et 4e syllabes). Dans les glyconiques, sur le dernier pied (6 syllabe).

2. **Groupement des vers.** — On fait une pause, de deux temps environ, après le 2e vers. Après le 1er et le 3e on fait, dans la récitation, une simple *mora vocis ;* dans le chant, une pause légère.

3. **Autres strophes.** — On trouve des strophes composées de deux asclépiades, d'un phérécratien, et d'un glyconique. Le *phérécratien* a trois pieds et sept syllabes, avec accent principal sur le dernier pied : Chrísti| quós amor| *á*lmis.

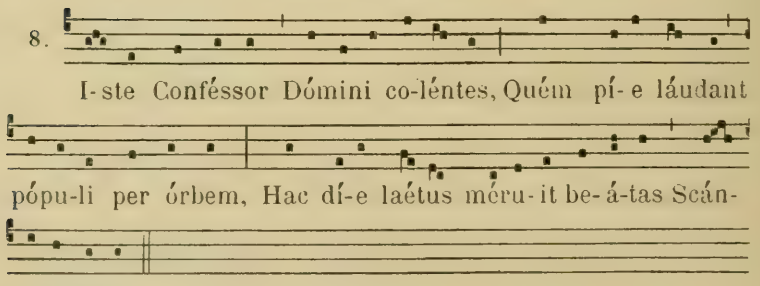
Dans certaines hymnes propres, on rencontre aussi des strophes où l'asclépiade est terminé par un pied de deux syllabes au lieu d'un dactyle. Ex. : Sálve Fran-|*cí*adum || glória| *gén*tis.

§ 4. Strophe saphique

La strophe saphique comprend 4 vers : 3 saphiques, de 11 syllabes, et un adonique, de 5 syllabes. Les saphiques offrent une coupure régulière, marquant subdivision, après la 5e syllabe.

Iste Con-|*fés*sor || Dómi-|ni co-|**lén**tes
Quém pie| *láu*dant || pópu-li per| **órbem**

Hác die| *taé*tus || méru-|it be-|**á**tas
Scándere| **sé**des.

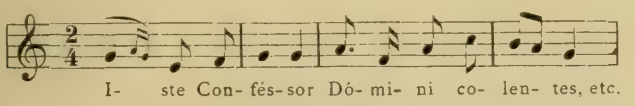


1. **Accents.** — Dans les vers saphiques, les 2 accents principaux sont les derniers de chaque vers et de chaque subdivision (10e et 4e syllabes) ; dans l'adonique, l'accent principal est sur l'avant-dernière syllabe.

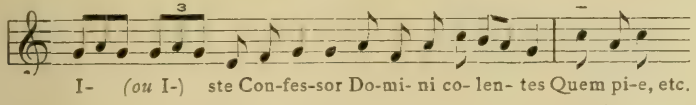
2. **Groupement des vers.** — Les vers sont groupés deux à deux, avec une pause après le second. Entre le 1er et le 2e, le 3e et le 4e, on fait une *mora vocis*, la première plus légère. Dans le chant, on en fait une également à la subdivision de chaque vers, à moins que la 5e syllabe ait une clivis ou un podatus, dont la seconde note sert de liaison (Hac die lae*tus*, dans la mélodie ci-dessus).

Remarque importante.

Pour le *chant* du vers saphique, on est amené naturellement à un rythme presque mesuré. Mais il faut éviter de tomber dans la mesure rigoureuse, qui entraînerait d'ailleurs une accentuation fautive, et produirait facilement un effet de polka des plus déplacés, dans le genre de celui-ci :



Voici comment on pourrait plutôt rythmer, en ayant toujours soin : de donner une valeur de durée égale aux trois notes des torculus ; de poser doucement les finales (Confes*sor*, colen*tes*) ; d'élargir un peu, plutôt que de « doubler », les notes uniques de *quem* et de *hac ;* de ne pas précipiter la syllabe pénultième des dactyles (Do*mi*ni) ; de donner à l'ensemble une allure de déclamation musicale que la notation moderne ne rend que très imparfaitement :



§ 5. Strophes diverses

On trouve en diverses hymnes, séquences, etc., soit propres, soit extraliturgiques, des vers et des strophes de formes très variées, depuis l'hexamètre et le pentamètre classiques (Ex. : l'hymne *Salve festa dies*) jusqu'aux petits vers de 3 ou 4 syllabes *(Omnie die)*.

Pour le chant de ces pièces, comme pour celui des compositions mélodiques de facture plus ou moins moderne, on s'inspirera des règles suivantes :

1. Se préoccuper des accents *toniques ;* les plus importants sont les derniers de chaque vers, et souvent aussi de chaque subdivision.

2. Observer les subdivisions de valeur diverse indiquées dans la notation par les barres verticales d'importance correspondante.

3. Avoir soin, dans les rythmes iambiques (apparentés au rythme du français) et dans les cadences dactyliques, de poser avec douceur les syllabes et notes finales de chaque vers ou subdivision.

ARTICLE III

Les Hymnes

Les Hymnes se composent en général de deux ou plusieurs strophes semblables et prennent le nom de ces strophes. On dit ainsi une hymne iambique, trochaïque, asclépiade, saphique.

§ 1. Détails d'exécution

1. L'*Intonation* doit prendre tout le premier vers, et rien que le premier vers de la première strophe.

2. L'*Alternance* des strophes est confiée soit aux deux parties du chœur, soit aux chantres et au chœur. L'usage de faire chanter par tout le monde la dernière strophe (doxologie) est fort louable.

3. L'*Intervalle* entre deux strophes peut prendre un temps environ (valeur d'une syllabe). Toutefois, dans les hymnes iambiques ordinaires, il sera mieux de supprimer tout intervalle (sans tuiler toutefois), à moins d'admettre un intervalle de deux temps entre deux strophes.

4. L'*Amen* doit être séparé du dernier vers par une légère *mora vocis*, qui sera un peu plus marquée dans le chant que dans la récitation. Pour le bien rythmer, on aura soin d'accentuer la première note du torculus sans lui donner deux temps, et d'allonger seulement les deux notes du podatus final.

§ 2. Nuances mélodiques

Les strophes d'une même catégorie peuvent prendre des nuances musicales très variées selon la manière dont les accents — toni-

ques, métriques ou mélodiques — sont mis en valeur dans les différents vers par les élans ou les dépressions de la mélodie.

Ces variations d'intensité vocale établissent entre les vers d'une strophe des relations de dépendance, de correspondance, de progression, qui font de la strophe un corps bien organisé non seulement au point de vue métrique, mais au point de vue *mélodique*, et qui lui donnent, avec son unité et sa physionomie propre, sa pleine valeur esthétique, ou même une nuance particulière d'expression.

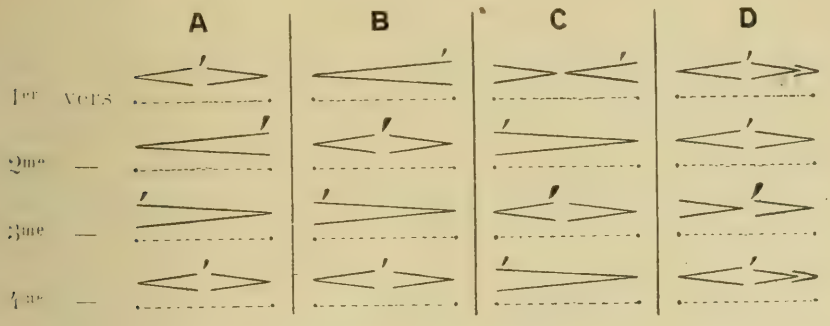
Nous donnerons, à titre d'exemple, pour la strophe iambique, quelques schémas, naturellement très simplifiés, de la construction et de la combinaison des vers qui la composent.

Strophe **A**. Jesu redemptor omnium. (Noël).

— **B**. Deus tuorum militum. (Martyrs ; 1re mél. de l'Ed. vat.).

— **C**. O gloriosa Virginum. T. Ste Vierge).

— **D**. Exsultet orbis gaudiis. (Apôtres).



Comme on le voit, le centre d'accentuation est, en règle générale, vers le milieu de la strophe (2e ou 3e vers) : le quatrième vers répond souvent soit au deuxième, par groupement symétrique (ex. B, C), soit au premier, par croisement ou rappel (ex. A, D).

On se gardera, bien entendu, de toute exagération dans la mise en valeur de ces variations de la ligne mélodique.

CHAPITRE VIII

LES MODES

On appelle mode une partie déterminée de l'échelle des sons où se meut de préférence une mélodie, et dont la composition (place des demi-tons, notes privilégiées et formules préférées) donne à cette mélodie une manière d'être (=mode) musicale particulière.

Nous considérerons les Modes dans leur classification et leur analyse traditionnelles, telles que nous les présente l'Edition vaticane.

ARTICLE I

Constitution du Mode grégorien

1. **La quinte et la quarte.** — L'échelle des sons, dans un mode grégorien, équivaut bien à peu près à l'étendue d'une *gamme*, mais se compose plutôt, en réalité, et originairement, de deux groupements de notes :

1° *Une quinte*, dont la note de base, ou fondamentale, s'appelle *tonique*, et donne son nom au mode : on aura ainsi un mode de *ré*, de *mi*, etc.

2° Une quarte qui vient s'ajouter soit *au-dessus* de la quinte — et le mode s'appelle alors supérieur ou *authentique ;* soit *au-dessous* — et le mode est dit alors inférieur ou *plagal* (c.-à-d. dérivé) : on aura ainsi deux modes de *ré*, un authentique et un plagal. Ex. :

Mode de ré { I. Authentique : **ré** mi fa sol la si do ré.
II. Plagal : la si do **ré** mi fa sol la.

2. **La tonique et la dominante.** — Dans l'échelle tonale formée par l'union de la quinte et de la quarte, deux notes jouent un rôle particulièrement important.

1° La *tonique* ou *finale*, point de départ de la quinte, qui sert de base aux développements mélodiques, et où la voix vient se reposer : la tonique est sur une corde relativement grave.

La tonique est, en règle générale, la note finale d'un morceau, mais pas *nécessairement* : v. p. ex. le Kyrie *Cunctipotens*.

2° La *dominante*, autour de laquelle la voix évolue, et où elle aime à affirmer ou à suspendre ses accents ; la dominante est sur une corde relativement élevée surtout dans les modes plagaux.

Outre la dominante proprement dite, d'autres notes peuvent jouer, dans certaines pièces, le rôle de dominantes ; c'est souvent l'une des notes qui se trouvent entre la tonique et la dominante, notamment à la tierce ou à la quarte de la tonique.

Le choix de la quinte et de la quarte dans l'échelle des sons, et celui de la tonique et de la dominante déterminent essentiellement un mode.

ARTICLE II

Les huit Modes grégoriens

§ 1. Le système des 8 Modes

Dans le système grégorien, tel que nous l'a légué le moyen-âge, quatre notes surtout servent de *toniques* : *ré*, *mi*, *fa* et *sol*. On a ainsi quatre modes fondamentaux : les modes de *ré* (appelé par les anciens *protus*, c.-à-d. = *premier*), de *mi* (*deuterus* = II[e]) de *fa* (*tritus* = III[e]) et de *sol* (*tetrardus* = IV[e]).

Chacun d'eux comprenant deux variétés, l'authentique et le plagal, on a ainsi 8 modes grégoriens, apparentés deux à deux et numérotés ainsi de 1 à 8 :

Protus	I[er] Mode :	mode de *ré* authentique.
	II[e] Mode :	» plagal.
Deuterus ..	III[e] Mode :	mode de *mi* authentique.
	VI[e] Mode :	» plagal.
Tritus.....	V[e] Mode :	mode de *fa* authentique.
	VI[e] Mode :	» plagal
Tetrardus .	VII[e] Mode :	mode de *sol* authentique.
	VIII[e] Mode :	» plagal.

Dans le tableau ci-après, les caractères gras en capitales signalent les toniques, les caractères gras minuscules les dominantes.

I^er Mode :		**RÉ** mi ½ fa sol **la** si ½ do ré.
II^e — :	la si ½ do	**RÉ** mi ½ **fa** sol la.
III^e Mode :		**MI** ½ fa sol la si ½ **do** ré mi.
IV^e — :	si ½ do ré	**MI** ½ fa sol **la** si.
V^e Mode :		**FA** sol la si ½ **do** ré mi ½ fa.
VI^e — :	do ré mi ½	**FA** sol **la** si ½ do.
VII^e Mode :		**SOL** la si ½ do **ré** mi ½ fa sol.
VIII^e — :	ré mi ½ fa	**SOL** la si ½ **do** ré.

La *dominante*, dans les modes authentiques, est à la quinte juste au-dessus de la tonique, sauf dans le III^e mode, où elle glisse du *si*, note instable, jusqu'au *do*. Dans les modes plagaux, elle est à la tierce au-dessous de la dominante authentique correspondante, sauf dans le VIII^e mode, où elle glisse du *si* au *do ;* on peut observer aussi que dans les II^e et VI^e modes, elle est à une tierce au-dessus de la tonique ; dans les IV^e et VII^e, à la quarte.

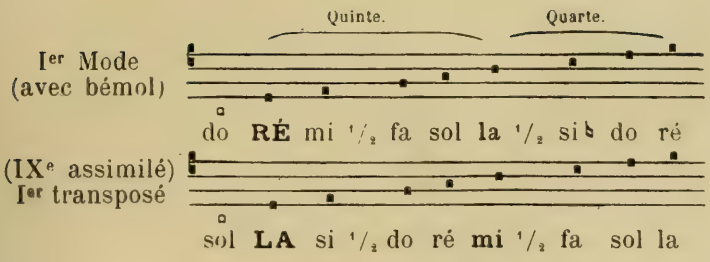
L'ensemble des *notes modales* (toniques et dominantes) donnera donc, pour les différentes modes, le tableau suivant :

I^er Mode :	RÉ—LA	II^e Mode :	RÉ—FA
III^e —	MI—DO	IV^e —	MI—LA
V^e —	FA—DO	VI^e —	FA—LA
VII^e —	SOL—RÉ	VIII^e —	SOL—DO

§ 2. Les 6 Modes assimilés

Aux 8 modes du système régulier viennent se rapporter ou s'ajouter six autres modes, trois authentiques et trois plagaux, construits sur les notes non encore employées comme toniques : *la*, *si*, *do*.

Ces six nouveaux modes, numérotés de 9 à 14, peuvent être *assimilés*, pour l'ordre de leurs intervalles, aux six premiers (1^er-6^e modes), dont il suffira alors de bémoliser les *si*. Ainsi, une mélodie du 9^e mode sera considérée comme appartenant au 1^er, vu l'équivalence pratique de leurs gammes, ainsi que le montre la comparaison des échelles normales suivantes :



Voici le tableau comparatif des six modes assimilés à des modes correspondants avec bémol :

9e Mode		LA si ½ do ré *mi* ½ fa sol la.
1er —		RÉ mi ½ fa sol *la* ½ si § do ré.
10e Mode	mi ½ fa sol	LA si ½ *do* ré mi.
2e —	la ½ si § do	RÉ mi ½ *fa* sol la.
11e Mode		SI ½ do re mi ½ fa *sol* la si.
3e —		MI ½ fa sol la ½ si § *do* ré mi.
12e Mode	fa sol la	SI ½ do ré *mi* ½ fa.
4e —	si § do re	MI ½ fa sol *la* ½ si §.
13e Mode		DO ré mi ½ fa *sol* la si ½ do.
5e —		FA sol la ½ si § *do* ré mi ½ fa.
14e Mode	sol la si ½	DO ré *mi* ½ fa sol.
6e —	do ré mi ½	FA sol *la* ½ si § do.

Remarques :

1. Cette équivalence pratique des 9e et 1er modes, des 10e et 2e, etc., permettra — sauf à tenir compte des variations du *si* dans la mélodie — de transposer, pour la facilité de la lecture, la notation d'un mode assimilé en celle du mode ordinaire correspondant. (V. p. 29, Rem. 2).

2. Si le *système* de ces six modes assimilés est d'invention relativement tardive, les échelles de plusieurs d'entre eux se rapportent en réalité parfois plus exactement que les modes ordinaires correspondants aux véritables gammes selon lesquelles certaines pièces furent composées.

ARTICLE III

Etendue des Modes

L'Etendue (ou *Ambitus*) normale d'un mode est une octave (quinte et quarte conjointes), augmentée, selon les modes, d'une ou deux notes inférieures pour les modes authentiques, d'une ou deux notes supérieures pour les plagaux. Les authentiques débordent donc

plus ou moins vers le grave, les plagaux vers l'aigu : Autrement dit, les uns et les autres se compénètrent plus ou moins.

On remarquera que la note octave supérieure des modes authentiques répond à leur tonique ; la note octave inférieure des plagaux répond (au grave) à la dominante des authentiques correspondants.

Dans une pièce de chant, le mode est dit :

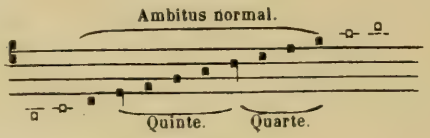
parfait, si la mélodie occupe toute l'étendue de la *gamme* modale ;

imparfait, si elle n'en occupe qu'une partie (le 4e mode ne descend guère au-dessous du *do* grave) ;

surabondant, si elle la dépasse à l'aigu pour l'authentique, au grave pour le plagal ;

mixte, si elle utilise à la fois l'authentique et le plagal. (Bon nombre de Graduels ont ainsi leur répons plutôt dans le mode plagal, leur verset dans l'authentique).

Exemple d'ambitus, pour le premier Mode :



Les notes supplémentaires exceptionnelles au grave : *la, si* (appartenant régulièrement à la quarte du mode plagal correspondant : 2e mode) se trouvent par exemple dans l'Introït *Inclina* (XVe dim. après la Pentecôte) ; les notes surabondantes à l'aigu : *mi, fa* se rencontrent par exemple dans l'Offertoire *Jubilate* (IIe dim. après l'Epiphanie).

ARTICLE IV

Caractères des Modes

Le *caractère spécial* de chaque mode tient spécialement : à la gamme déterminée par sa quinte et sa quarte ; à la place de ses tons et demi-tons (et d'abord au caractère mineur ou majeur de la tierce construite sur la tonique) ; et par suite aux relations tonales des groupements de notes, aux mouvements mélodiques et aux cadences qui résultent de la combinaison de tous ces éléments.

La *nuance expressive* propre à chaque mode a fait l'objet, au moyen âge, de considérations plus ou moins mystiques, qui ne correspondent qu'assez imparfaitement à la réalité. On peut toutefois avancer :

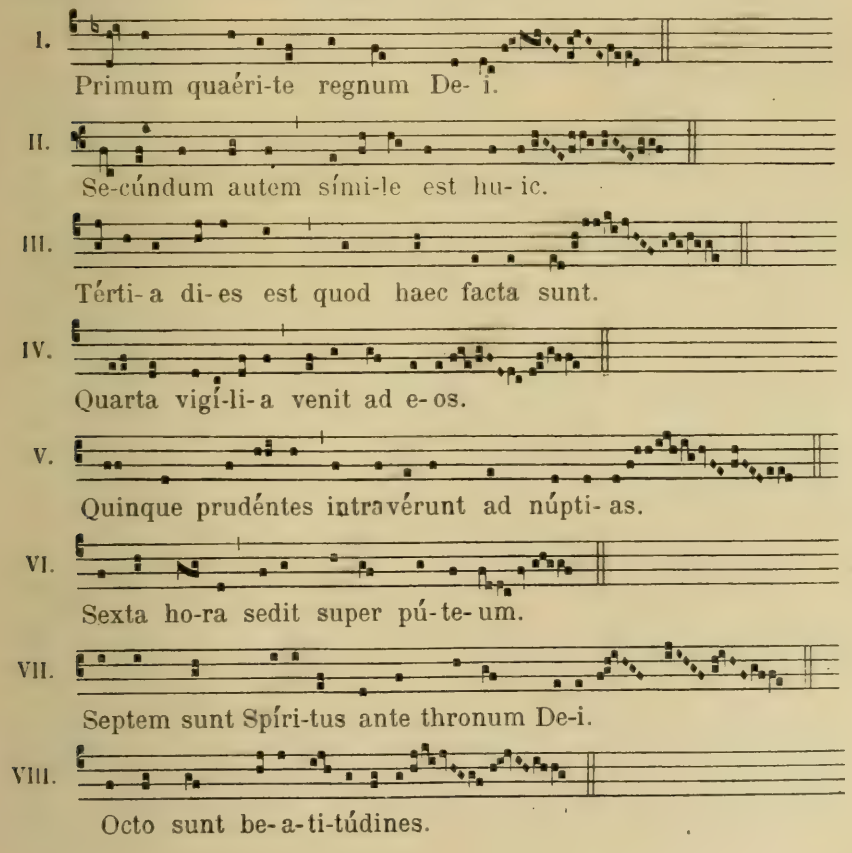
1°) que le mode correspondant au *dorien* antique, le mode de *mi*

et plus précisément le 4e mode (le 3e ayant subi une altération dans sa dominante) a souvent une nuance sensible d'austérité, de calme, de recueillement, qu'il s'agisse de tristesse ou de joie.

2°) que le mode dérivant du *lydien*, le mode de *fa* (5e et 6e) a souvent une nuance de légèreté, d'exubérance, ou encore de certaine sentimentalité, dans la plainte ou dans la joie. Cette remarque s'applique naturellement au mode d'*ut* (13e et 14e), qui nous fait entrer, avec le si *b* constant dans la transposition, dans la tonalité moderne.

Le mode *mi* peut être particulièrement rapproché du vrai mode mineur, le mode de *fa* du mode majeur.

Mais si chacun des huit modes n'a pas une nuance nécessaire et incommunicable, il a cependant, nous l'avons dit, une physionomie mélodique particulière. Pour fixer cette physionomie, les anciens composèrent les formules-types suivantes :



Modulations. L'unité musicale d'un morceau demande une certaine fixité tonale, par suite l'emploi d'un mode déterminé.

Toutefois, les exigences de cette unité s'allient avec une certaine liberté dans l'emploi des richesses variées du système modal grégorien, qui d'ailleurs, nous l'avons dit, ne cadre qu'imparfaitement avec les tonalités réelles, originales, des compositions anciennes.

Il y a, en effet, entre les modes des affinités qui occasionnent des emprunts mutuels, et qui permettent de passer de l'un à l'autre sans que l'oreille s'en trouve choquée, bien au contraire. C'est ainsi que l'on peut constater de fréquents et heureux mélanges ou échanges de formules et de cadences, parfois avec modification des intervalles, entre le 1er mode et le 2e, entre le 3e et le 8e, le 8e et le 5e, etc., et cela dans les plus anciennes et les plus belles pièces du répertoire grégorien.

C'est ce qu'on appelle des *modulations*.

Modalité réelle. — Ces *modulations* et les irrégularités apparentes de certaines pièces grégoriennes au regard du mode auquel elles se trouvent assignées, s'expliquent en partie par la modalité *réelle* dans laquelle ces pièces ont été composées, et qui n'a pas été bien comprise par les théoriciens du moyen âge. L'erreur de ceux-ci fut de juger les modes par l'apparence de leur *ambitus*, débordant ou non au-dessous de la finale, et d'accoupler les modes selon leurs finales, parfois arbitrairement transposées.

La filiation historique de nos 8 modes peut être établie ainsi :

Mode de MI (Dorien. M. antique fondamental) : - — . IIIe Mode.
— LA (Variété du dorien ; transposé en ré) : 1er M. ; parfois IIe.
— SOL (Phrygien) : éch. normale : VIIe ; relâchée : VIIIe ; intense IVe.
— FA (Lydien) : éch. normale : Ve ; relâchée : VIe ; intense : IIe.

N. B. L'échelle *relachée* descend une quarte au-dessous de la finale, qui est conservée comme telle ; l'échelle *intense* suspend sa finale à une tierce au-dessus de la finale normale.

Voici maintenant, d'après J. Parisot (L'accomp. modal du chant grégorien. Paris, 1914 ; p. 32) à quelles octaves antiques remonteraient en réalité tous les modes et tons latins :

Octaves gréco-latines	Finales	Modes latins	Nomenclature du moyen-âge	Erreur	Rectification
Hypodorien : *la-mi-la (ré-la-ré)* Eolien.	LA	Ier plag. IIe ton.	*Hypodorien*		LA
Hypolydien. Ionien : *sol-ré-sol.*	SOL	IVe pl. VIIIe t. IVe p. auth. VIIe t.	*(Mixolydien*	*sol)*	SI
Hypophrygien.	FA	IIIe pl. VIe t.	*(Lydien*	*fa)*	UT
Dorien.	MI	IIe auth. IIIe t.	*(Phrygien*	*mi)*	RÉ
Phrygien.	RÉ	Ier auth. Ier t.	*(Dorien*	*ré)*	MI
Lydien.	UT	IIIe auth. Ve t.	*(Hypolydien*	*do)*	FA
Mixolydien.	SI	IIe pl. IVe t.	*(Hypophrygien*	*si)*	SOL

C'est vraisemblablement sur les modes éolien, dorien et ionien que furent chantées de préférence les premières cantilènes chrétiennes (Ibid., p. 31).

CHAPITRE IX

LA PSALMODIE

Il y a *huit tons de psaumes*, c'est-à-dire huit manières principales de chanter un psaume, correspondant aux huit modes du chant grégorien.

A ce système régulier des huit tons viennent s'ajouter : 1° le ton pérégrin ; 2° le ton direct ; 3° le ton pascal, dont il sera question plus loin.

Dans la mélodie d'un ton psalmodique, on distingue :

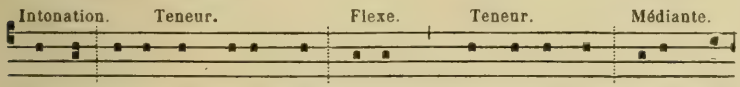
1° *L'Intonation*, ou formule d'introduction.

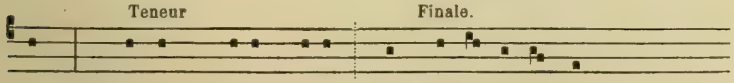
2° *La teneur*, ou corde de récitation des versets.

3° *La Flexe*, ou fléchissement de voix dans une teneur trop longue.

4° *La Médiante*, formule de cadence finissant la première partie des versets.

5° *La Finale*, ou terminaison, cadence occupant la fin des versets.

Exemple (4e ton) :

Láuda ánima mé-a Dó- minum, † laudábo... in víta mé-



a : * psállam Dé-o mé-o quámdi- u fú- e- ro.

Nous ne parlerons pas ici des tons ornés des paumes d'Introïts, que l'on trouve notés *in-extenso* dans le Graduel après chaque antienne d'Introït.

ARTICLE PREMIER

Intonation, Teneur et Flexe

§ 1. L'Intonation

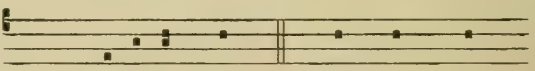
Le *premier verset* de chaque psaume commence par une formule dite d'intonation (c'est-à-dire : qui introduit dans le ton), comprenant deux ou trois notes ou neumes, auxquels s'adaptent les deux ou trois premières syllabes du verset.

Pour les cantiques évangéliques (*Magnificat*, *Benedictus*, *Nunc dimittis*), on répète la formule d'intonation à *chaque verset*.

Chaque ton de psaume a une formule simple d'intonation (V. tableau des 8 tons, p. 109). Mais les 2e, 7e et 8e tons ont en outre, pour le chant solennel des cantiques susdits, une formule plus ornée (V. p. 104 et suiv.) : elle est toujours utilisée, aux 2e et 8e modes, même dans le chant non solennel, pour le mot *Magnificat*, qui constitue à la fois l'intonation et la 1re partie du 1er verset (V. p. 110).

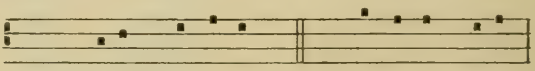
Omission de l'intonation. — On omet la formule d'intonation dans le cas où l'on ne chante que le début de l'antienne, lorsque ce début est emprunté au texte du premier verset du psaume. On commence alors le chant du psaume à partir du mot qui fait suite au début de l'antienne, et directement sur la note de teneur (Ex. 1) ou même sur la formule de médiante, si les syllabes manquent pour la teneur (Ex. 2).

Ex. 1 (Lundi à Vêpres) :



Ant. Laetá-tus sum. *Ps.* In his quae...

Ex. 2 (Dimanche à Vêpres) :



Ant. Dixit Dóminus. *Ps.* Dómino me-o :

Mais si la suite du texte de l'antienne diffère de celle du verset, p. ex. pour le premier psaume du Samedi à Vêpres (*Ant.* : Benedictus Dominus *susceptor*, etc. *Ps.* : Benedictus Dominus *Deus meus*, etc.), on reprend le premier verset tout entier avec sa formule d'intonation, comme si l'antienne était tout à fait différente.

Si l'antienne se compose de tout le premier verset du psaume, on commence celui-ci au second verset, avec la formule d'intonation : à moins que l'antienne ne soit terminée par *alleluia*, car alors on reprend depuis le premier verset.

§ 2. La Teneur

La *Teneur* est le maintien de la voix sur une note unique, ou corde de récitation, pour toutes les syllabes d'un verset qui n'appartiennent pas aux formules d'intonation, de flexe, de médiante ou de finale.

La note choisie pour la teneur d'un ton est la dominante du mode correspondant. Dans le ton Pérégrin, la note de teneur n'est pas la même pour les deux parties du verset.

Les 2e, 4e et 6e tons pouvant être notés sur deux cordes diverses, selon les antiennes, la note de teneur variera en conséquence (V. tableau des tons, p. 110 et suiv.).

Quand le nombre des syllabes sera insuffisant, dans l'une ou l'autre partie d'un verset, la note de teneur pourra disparaître.

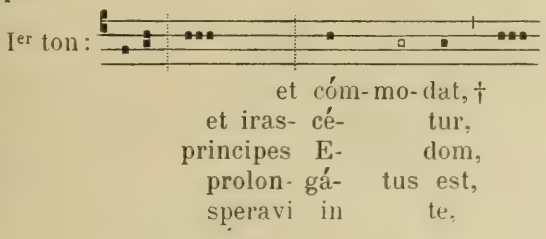
§ 3. La Flexe

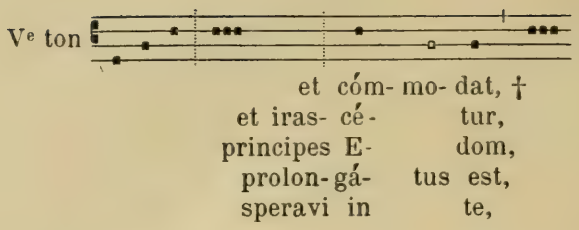
Quand la *première* partie d'un verset est trop longue pour être facilement chantée d'une seule haleine, on la divise en deux. La première de ces deux subdivisions est terminée par une formule très simple appelée *flexe*, qui consiste en un fléchissement de la voix après le dernier accent, c'est-à-dire sur une ou deux syllabes selon les cas. Elle est signalée dans le texte par une croix †.

Ce fléchissement est d'une seconde majeure, quand il y a un ton plein au-dessous de la teneur (1er, 4e, 6e, 7e tons) : d'une tierce mineure quand il y a un demi-ton (teneur *do* ou *fa* : 2e, 3e, 5e, 8e tons).

Un monosyllabe est censé ne faire qu'un avec le mot précédent (ex. 4 et 5), même si celui-ci n'est pas accentué grammaticalement (ex. 5).

Exemples :





La flexe est facultative, mais il est préférable de l'observer. Si on ne la fait pas, on observera une légère suspension de la voix à l'endroit où elle est signalée dans le texte.

Elle ne se fait jamais dans la seconde partie d'un verset.

ARTICLE II

Médiantes et Finales

Chaque verset de psaume comprend deux parties, qui se terminent chacune par une formule mélodique de cadence. La première formule s'appelle *Médiante*, la seconde *Finale* ou *Terminaison*.

§ 1. Les cadences varient selon les Tons

Les cadences de médiantes et de finales varient selon les tons.

1. **Médiantes.** Chaque ton a deux formules de médiante, l'une ordinaire, l'autre plus ornée pour le chant solennel des Cantiques.

Le 6e ton seul possède deux médiantes ordinaires, l'une qui lui est propre (et qui sera choisie de préférence. V. p. 112), l'autre qui lui est commune avec le premier ton.

Le premier verset du *Magnificat* n'a pas de formule de médiante, faute d'un nombre de syllabes suffisant.

2. **Finales.** Les 2e, 5e et 6e tons ont chacun une seule formule de finale. Les 1er, 3e, 4e, 7e et 8e ont des formules plus ou moins nombreuses, appelées aussi *Différences*. Le 1er n'en a pas moins de dix : les 3e et 7e en ont chacun cinq. La variété de ces cadences est déterminée par la variété du début des antiennes, auxquelles doit se relier harmonieusement le dernier verset du psaume.

La cadence finale à choisir est indiquée avant le commencement de l'antienne par une lettre correspondant à la dernière note de cette cadence. On emploie la majuscule, quand cette note est en même temps la finale du mode de l'antienne : A (la) : B (si) : C (do) :

D (ré) : E (mi) : F (fa) : G (sol). On emploie la minuscule dans le cas contraire : a, b, etc. Si plusieurs cadences finales du même ton finissent sur la même note, on ajoute à la lettre un numéro d'ordre : on a ainsi, par exemple, dans le premier ton : g, g^2 et g^3.

§ 2. Cadences à 1 et à 2 Accents

On distingue parmi les médiantes et les finales deux types de cadences, au point de vue du groupement rythmique des notes de ces formules mélodiques : cadences *à un accent*, ou *à deux accents*, selon qu'*un* ou *deux* éléments — notes ou neumes — de la formule ont une importance particulière au point de vue de l'accentuation mélodique et rythmique.

Dans le premier cas on a un seul groupement rythmique : dans le second, on en a deux. Chaque groupement rythmique comprend au moins une note (ou neume) d'accent, et une note (ou neume) faible ou de repos. Mais il peut avoir deux notes faibles. La disposition des syllabes du *texte* déterminera le caractère binaire *(mé-o)* ou ternaire *(Dó-mi-num)* de ces groupements. Ex. :

Médiante à 1 accent (5e ton) : Finale à 2 accents (5e ton) :

Dómino mé- o : * sede a déx- tris mé- is.
púeri Dó-mi-num : nunc et ús-que in saé-cu- lum.

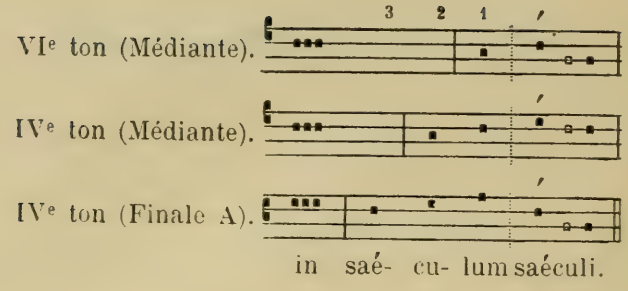
Les Cadences à 1 accent sont les plus nombreuses. Ce sont :

1. Les médiantes des tons pairs : 2e, 4e, 6e, 8e, et celle du 5e.
2. Les finales des tons pairs : 2e, 4e, 6e, 8e, et celles des 1er et 3e.

Les Cadences à 2 accents comprennent, dans les tons impairs :

1. Les médiantes des 1er, 3e et 7e tons.
2. Les finales des 5e et 7e tons.

Notes de préparation. Dans certaines cadences à 1 accent, la note d'accent est précédée d'une, deux ou trois notes de préparation, qui font partie de la formule mélodique, et sur lesquelles viennent se placer un nombre égal de syllabes, telles qu'elles se succèdent dans le texte. Ex. :



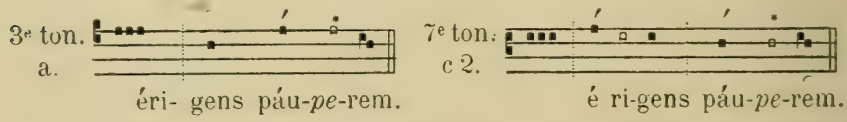
§ 3. Survenantes

Lorsque les syllabes du texte déterminent des formules mélodiques ternaires, soit dans les cadences à un accent, soit dans l'une ou l'autre partie des cadences à deux accents, il faut compléter le rythme essentiel de deux notes par une troisième, appelée *survenante*.

1. **Survenante ordinaire.** — La survenante (signalée dans nos exemples par l'évidement de la note) est attribuée à la syllabe pénultième de la cadence ou du groupement ternaire.

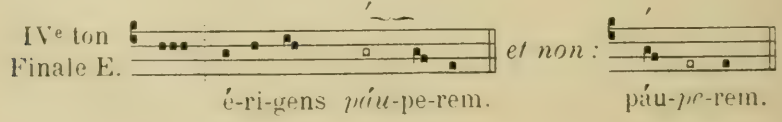
Elle se place en général sur le même degré que la note *qui suit* (V. les cinq exemples du § précédent).

Par exception, elle reste sur le degré de la note *qui précède* dans les deux cadences finales du 3e ton (b et a) et dans les cinq finales du 7e ton (2e accent), ainsi que dans la finale du ton pérégrin. Ex. :

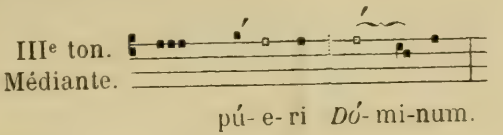


2. **Survenante anticipée.** — Quand l'avant-dernier élément mélodique d'une cadence est représenté par une clivis, la note supplémentaire se place *avant* cette clivis et prend l'accent : elle est dite alors anticipée. La clivis, passant ainsi à la syllabe pénultième du rythme ternaire (Do*mi*nus), devient faible comme elle.

La survenante anticipée se rencontre : 1° dans *cinq Médiantes :* simple et solennelle du 3e ton, solennelle des 1er, 6e et 7e tons : 2° dans *deux Finales :* D2 du 1er ton, et E du 4e. (V. p. 110 et suiv.) Ex. :



Dans les médiantes du 3e ton, la survenante se place par exception sur le degré qui *précède*. Ex. :



§ 4. Adaptation des syllabes aux notes

Dans ce *récitatif mélodique* qu'est la psalmodie, il convient particulièrement que les cadences *mélodiques* s'accordent avec les cadences *grammaticales*. Aussi les *accents mélodiques* devront, en principe, coïncider avec une *syllabe relativement importante*.

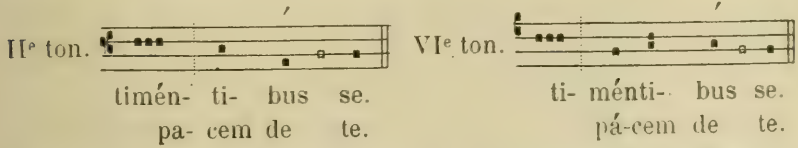
La note principale des cadences à 1 accent devra donc coïncider, si possible, avec le *dernier accent tonique* de la phrase ; les deux notes principales des cadences à 2 accents coïncideront de même avec les *deux derniers accents toniques*. (V. les 2 ex. de la p. 101)

Mais la disposition des mots du texte ne permet pas toujours cette coïncidence. A défaut de syllabe tonique (ou principale d'un mot : súper), une note d'accent s'accommodera alors d'une syllabe susceptible de recevoir au moins une sorte d'*accent secondaire*.

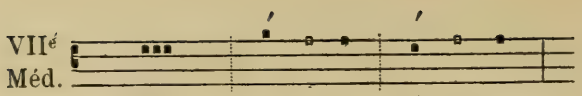
Cet accent secondaire pourra affecter :

1. Un monosyllabe quelconque : *in* te.
2. La syllabe finale d'un proparoxyton : Domi*nús* ex Sion.
3. La 2e syllabe d'un mot avant la tonique : *bé*nedíctum.
4. La syllabe finale d'un mot hébraïque indéclinable : Israel.

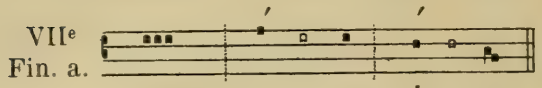
Ex. : A. *Finales à 1 accent* (seul cas d'un monosyllabe final précédé d'un dactyle ou d'un monosyllabe (ou mot hébraïque).



B. *Médiantes et finales à 2 accents*. Le second des deux accents (Ex. 1* et 2*) rentre dans le cas ci-dessus des finales à 1 accent.



1. propter *quod* lo- cú- tus sum :
2. splendóri- *bus* san- ctó- rum :
3. Dómini *be-* ne- dí- ctum :
4. Isra- *el* in Dó- mi- no :
1'. sciéntia tú- a *ex* me :

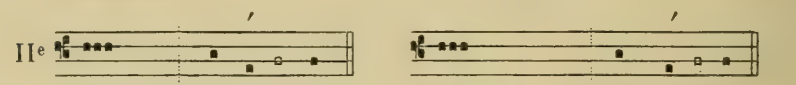


1. caelo *et* in tér- ra.
2. órdi- *nem* Mel- chí-se-dech.
3. congre- *ga-* ti- ó- ne.
4. Isra- *el* in Dó-mi-no.
2'. ti-mén- ti- *bus* se.

Remarque I :

Les syllabes pénultièmes brèves (Do*mi*nus) et les finales de paroxytons (De*us*) étant trop faibles pour recevoir un accent secondaire ne coïncideront jamais avec un accent mélodique de cadence. Ex. :

Mauvais : Bon :



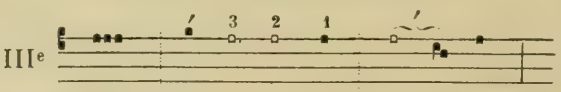
lucíferum gé*nu-* i te. lucíferum ge- nu- *i* te
meditátio mé- *a* est. meditáti- o *mé-* a est.

aedificá- *ve-* rit dó- mum : aedifi- *cá-*ve- rit dó- mum :
Pá-*tri* et Fí- li- o : *Pá-*tri et Fí- li- o :
magna qui pó- *tens* est : mágna qui *pó* tens est :

Remarque II :

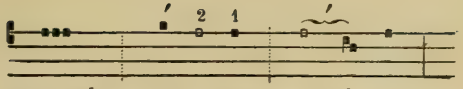
Après tout accent mélodique (c'est-à-dire aussi entre deux accents mélodiques), il n'y aura jamais plus de 2 syllabes de repos, mais il en faudra au moins une.

On ne chantera pas :



splen- dó- ri- bus san- ctó- rum :
bene- dí- cti- vos a Dó- mi- no :
ni : vos a Dó- mi- no :
saécu- lum saé- cu- li :

Mais bien :



splendóri- bus san- ctó- rum :
benedícti vos a Dó-mi- no :
in saé-cu-lum saé- cu- li

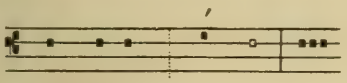
Remarque III :

Cadences abrégées. — Quand le nombre des syllabes est insuffisant pour répondre au nombre des notes d'une cadence, médiante ou finale, on prend seulement quelques-unes de ces notes, en commençant par les dernières, et en observant pour ces notes les règles d'adaptation. (Voir le Tableau des 8 tons, page 110.)

§ 5. Médiantes rompues

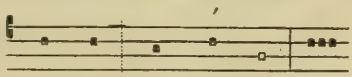
Dans les médiantes simples à 1 accent, les monosyllabes et les syllabes finales des mots hébraïques indéclinés qui terminent le texte de ces médiantes sont considérés comme *accentués*. Ils reçoivent en conséquence la note d'accent de la formule. La cadence demeure ainsi comme suspendue et est dite « rompue », et la voix attend son repos sur le début de la seconde partie du verset. Ex. :

IIe



qui po-tens *est :* *
Je- rúsa- *lem :* *
[Dó-mino mé- o :]

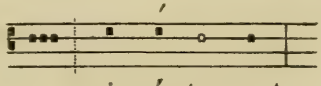
VIe



qui po- tens *est :* *
Je- rú- sa- *lem :* *
[Dó- mi- no mé- o :]

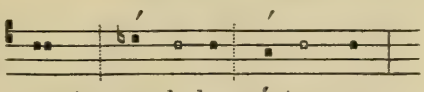
Dans toutes les autres médiantes, c'est-à-dire dans les médiantes solennelles à un accent, ainsi qu'à la fin de toutes les médiantes à deux accents et de toutes les finales, les monosyllabes et les finales hébraïques indéclinées ne sont pas mélodiquement accentués. Le monosyllabe fait corps avec le mot qui précède, et c'est sur ce mot, quel qu'il soit, que porte la note d'accent : *de te :* le mot hébraïque est accentué à la latine : *Jerúsalem*, *Sion*. Ex. :

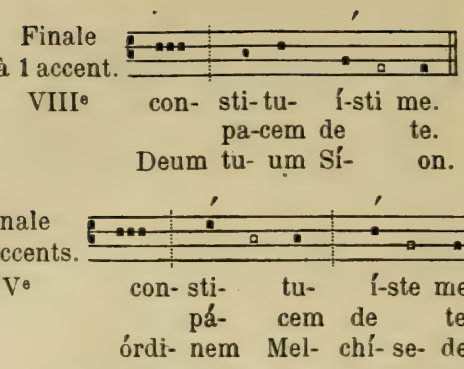
Médiante solennelle à 1 accent.



Ve qui pó- tens est :
De- us I- sra- el :

Médiante à 2 accents.



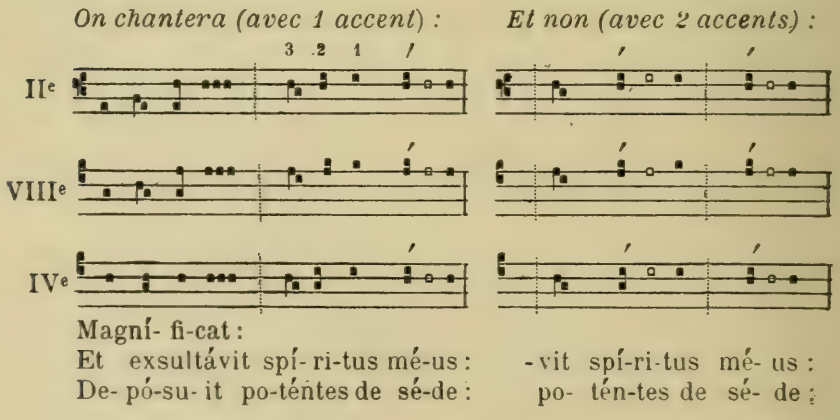
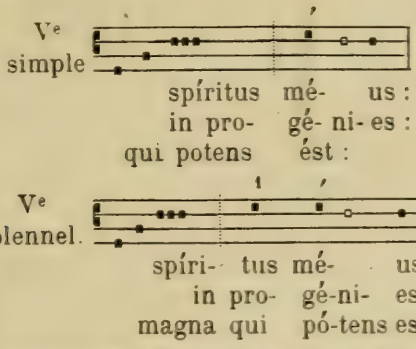
Ier propter quod lo- cú- tus sum :
Dó-mi-ne Dá- vid :

Remarque. — L'usage des médiantes rompues est officiellement recommandé (Ed. vat., 1908) mais non obligatoire (Ed. vat., 1919).

§ 6. Tons solennels des Cantiques

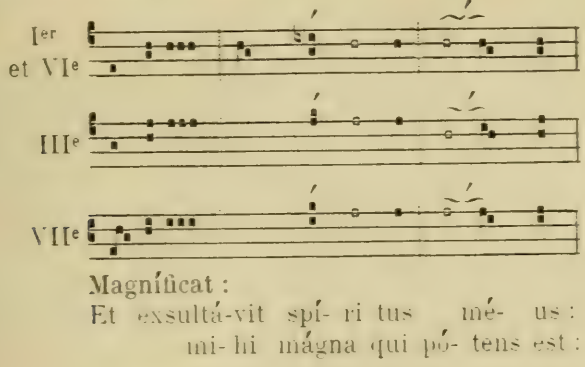
Pour les Cantiques évangéliques, on peut utiliser, dans les huit tons, aux fêtes de Ire et de IIe classe, des formules de *médiantes plus ornées*. Dans les 2e, 8e et 7e tons, l'*intonation* du psaume, que l'on répète à chaque verset, prend alors aussi une forme plus ornée.

Les médiantes ornées sont à 1 ou à 2 accents comme les médiantes simples correspondantes, dont elles dérivent. Le 1er verset du Magnificat, on l'a dit, n'a pas de médiante.

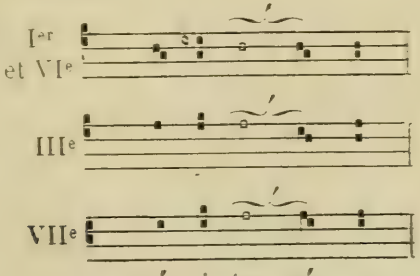
1. **Médiantes solennelles à 1 accent : Tons 2e, 8e, 4e, 5e.** Pour les trois premières, on commence la formule sur la 3e syllabe (de préparation) avant l'accent mélodique ; on évitera de les transformer en cadence à 2 accents.

Les formules des 2e et 3e tons ont le même dessin mélodique.

La médiante solennelle du 5e ton ne diffère de la simple qu'en ce qu'elle possède une note de préparation avant la note d'accent, et qu'elle n'admet pas la cadence rompue.

2. **Médiantes solennelles à 2 accents : Tons 1er (et 6e), 3e, 7e.** Le 6e ton a la même formule que le 1er. On prendra garde de ne pas transformer ces médiantes en cadences à un accent.

On chantera (avec 2 accents) :



Et non (avec 1 accent) :



ARTICLE III

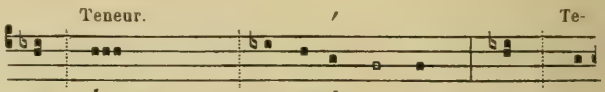
Tons pérégrin, direct, et pascal

Ces trois tons, qui sortent du système régulier des huit tons, et dont l'usage est restreint à certains psaumes ou à certaines circonstances, appellent quelques remarques spéciales.

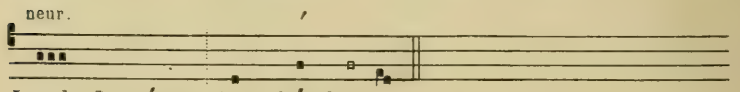
§ 1. Le Ton pérégrin

Le ton pérégrin (*peregrinus* = étranger) est seulement employé pour le psaume *In exitu* aux Vêpres du Dimanche, et parfois pour le *Laudate pueri* des Vêpres et pour le cantique *Benedicite* des Laudes.

1. L'*intonation* (podatus la-si) est répétée pour la seconde partie du premier verset. La *teneur* est *la* pour la première partie de chaque verset, *sol* pour la seconde.

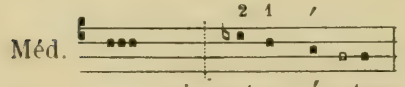


1er verset. In éxitu... de Ægý- pto : * do- mus
— Lau- dáte pú- e-ri Dó mi- num : lau- dá-
Autres ℣℣. Facta est... -ti- o é- jus : I-
Sit nomen... be-ne dí- ctum : ex



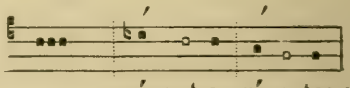
Jacob de pópu- lo bár-ba-ro.
te no- men Dó- mi-ni.
srael potes- tas é- jus.
hoc nunc... in saé- culum.

2. La *médiante* est à 1 accent, avec 2 notes de préparation ; la *finale* est à 1 accent, avec 1 note de préparation. On évitera de les transformer en cadences à 2 accents, surtout la finale.

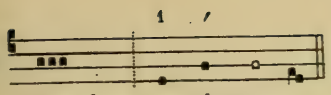
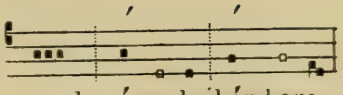


si- cut a- rí- e-tes :
sanctificá- ti- o é- jus :
Glória Pa- tri et Fí-li- o :

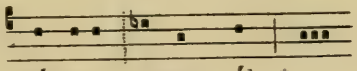
plutôt que :



sí- cut a- rí- e-tes :
sanctifi- cá- ti- o é- jus :
Glória Pá-tri et Fí-li- o :

Fin.  *et non :*

de pópu- lo bár-ba-ro. de pó-pu-lo bár-baro.

3 La *médiante rompue* se présente avec la formule suivante de 3 notes :

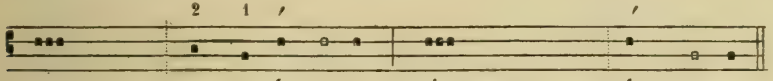


dómu-i Isra- él : *
Dóminus su-per vós :

§ 2. Le Ton direct

Le ton direct *(in directum)* est employé pour les psaumes qu'on prend sans antienne dans certaines prières de l'office (Ps. 145 et 129 pour les Défunts ; ps. 69 aux Litanies des Saints, etc., ainsi que pour les Absolutions avant les Leçons de Matines. Ses cadences dérivent du chant des oraisons et des leçons.

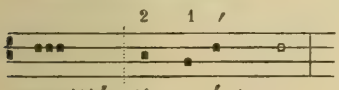
1. Il n'y a pas d'*intonation ;* la *médiante* est à 1 accent, précédé de 2 notes de préparation : la *finale* est à 1 accent : la *flexe* se fait à la tierce, selon les règles générales.



Deus... me- um intén- de : * Dómine... fes- tí- na.
mi- se- ri-cór-di- a : * et copiósa... re- dém-pti- o.
mise- ré- re no- bis, * qui... saecu- ló- rum.

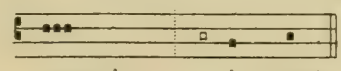
2. Avec l'usage des cadences *rompues*, la *médiante* et la *finale* prennent les formes suivantes :

Médiante rompue :



propitiá- ti- oést :
Deus tu- us Si- ón :

Finale suspendue :



quae in e- is sunt.
saeculórnm. A-men.
Deus ád- ju-va nos.

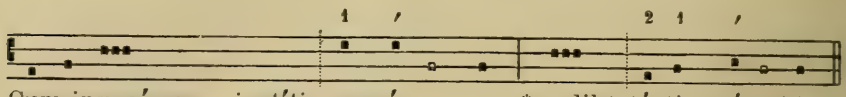
§ 3. Le Ton pascal

Ce ton peut être utilisé depuis les Complies du Samedi-Saint jusqu'aux Vêpres du samedi *in Albis*, pour les psaumes qui se chantent sans antiennes, et pour le cantique *Nunc dimittis*.

L'*intonation* est comme celle du 8e ton.

La *médiante* est à 1 accent avec une note de préparation. et n'est jamais rompue (comme au Ve mode solennel).

La *finale* est à 1 accent avec deux notes de préparation.



Cum invocárem... justíti- ae mé- ae : * ...dila- tásti mí- hi.
In mánibus por- tá-bunt te : .,. mul- tipli- cá-ti sunt.
Dóminus ex Sí- on : saecu- lórum. A- men.

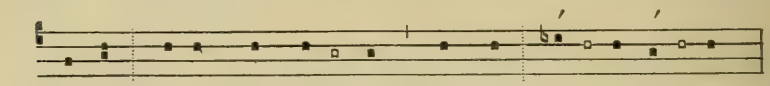
ARTICLE IV

Tableau des 8 tons psalmodiques

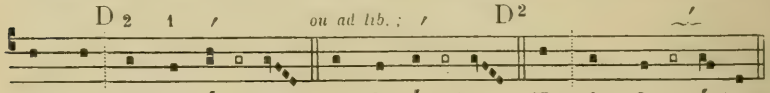
Ier Ton

Médiante à 2 accents.

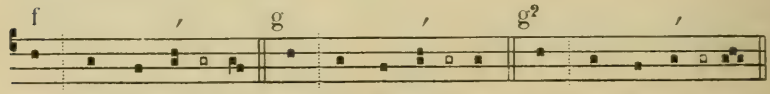
9 Finales à 1 accent, avec 2 notes (= syllabes) de préparation.



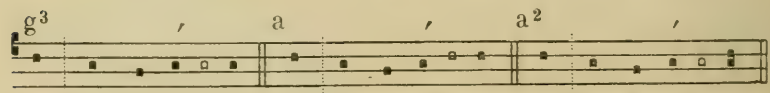
Primus Tonus sic flécti-tur, † et sic me- di- á- tur : *



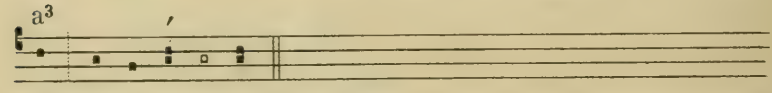
Atque sic fi-ní- tur. sic fi- ní- tur. Et sic fi- ní- tur.



Et sic fi-ní- tur. Et sic fi-ní- tur. Et sic fi-ní- tur.

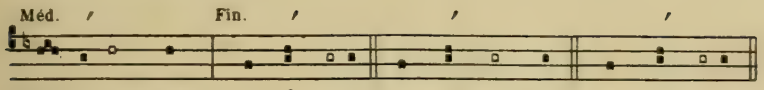


Et sic fi-ní- tur. Et sic fi-ní- tur. Et sic fi-ní- tur.



On peut toujours prendre g à la place de g^2 ; a^2 à la place de a^3.

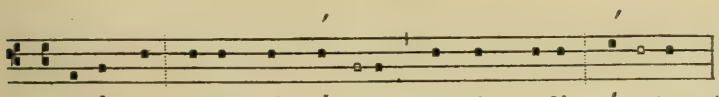
Cadences abrégées :



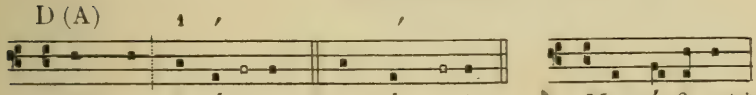
Qui fa-cit haec :,* et tí-mu-i. * et sal-va me. * laus I-sra-el.

II^e Ton

Médiante à 1 accent.
Finale unique à 1 accent, avec 1 note de préparation.
Ce ton est parfois noté en clef de *do*, avec finale *la*.



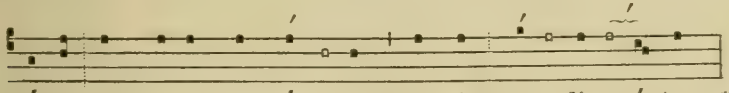
Secúndus Tonus sic fléctitur, † et sic medi- á- tur : *
Méd. rompue : ex Si- ón : *



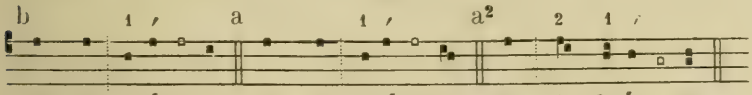
Et sic fi-ní- tur. * et tí-mu-i. Magní-fi-cat *

III^e Ton

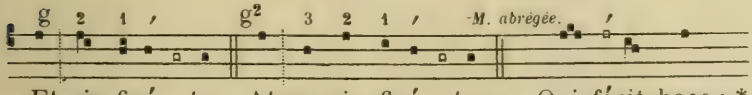
Médiante à 2 accents.
5 Finales à 1 accent, avec 1, 2 ou 3 notes (ou neumes) de préparation.



Térti- us Tonus sic flécti-tur, † et sic me- di- á-tur : *



Et sic finí- tur. Et sic finí- tur. Et sic finí- tur.

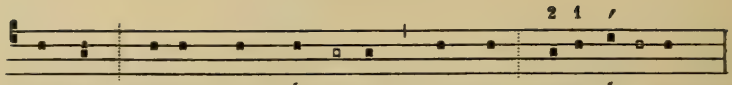


Et sic finí- tur. Atque sic finí- tur. Qui fácit haec : *

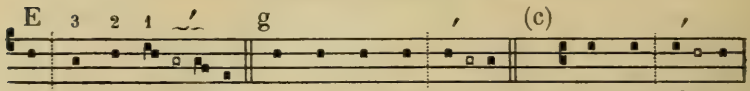
A la place de g^2, on peut prendre g.

IV^e Ton

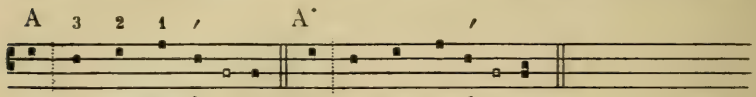
Médiante à 1 accent, avec 2 notes de préparation.
3 Finales, sans (g-c) ou avec (E, A) 3 notes de préparation.
Ce ton est parfois noté en clef de *do* 3^e ligne (teneur *ré*).



Quartus Tonus sic flé-cti-tur, † et sic medi- á- tur : *
Méd. rompue : non uret té : *



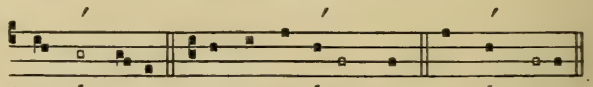
Atque sic fi- ní-tur. Atque sic fi- ní- tur. *Ou :* sic fi- ní- tur.



Atque sic finí- tur. Atque sic finí- tur.

A la place de A* on peut toujours employer A.

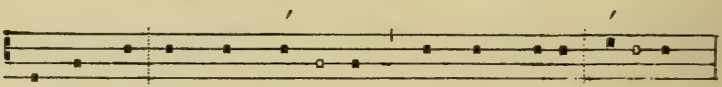
Finales abrégées :



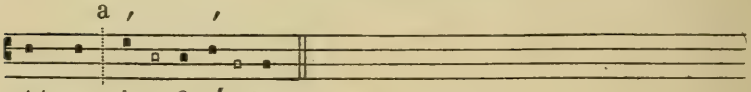
* et tí-mu-i * et exaudívit me. * et tí-mu-i.

V^e^ Ton

Médiante à 1 accent. Finale unique à 2 accents.



Quintus To-nus sic flécti-tur : † et sic medi- á- tur : *
Méd. rompue : ex Sí- ón : *



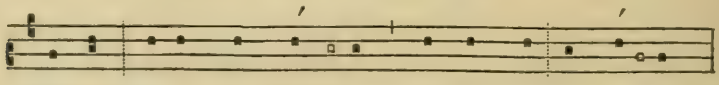
Atque sic fi-ní- tur.

VI^e^ Ton

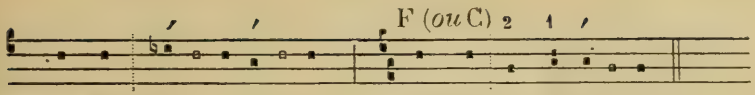
2 Médiantes : l'une à 1 accent, avec une note de préparation (pratiquement préférable), l'autre à 2 accents (1^er^ ton).

Finale unique à 1 accent, avec 2 notes de préparation.

Ce ton est parfois noté en clé de *do* 2^e^ ligne.



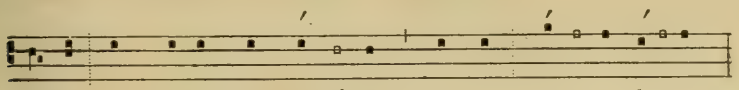
Sextus Tonus sic fléctitur : † et sic me- di- á- tur : *
Méd. rompue : qui potens est : *



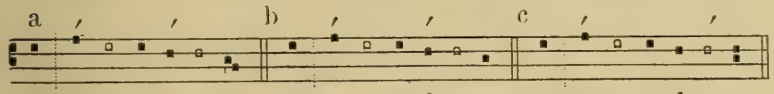
ou : et sic me- di-á- tur : * Atque sic fi-ní- tur.

VII^e^ Ton

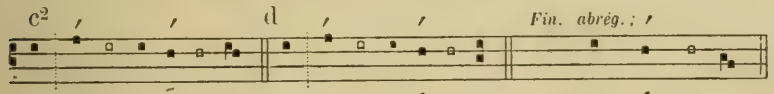
Médiante à 2 accents. 5 Finales à 2 accents.



Sépti-mus Tonus sic flécti-tur, † et sic me- di- á- tur : *



Et sic finí- tur. Et sic finí- tur. Et sic finí- tur.

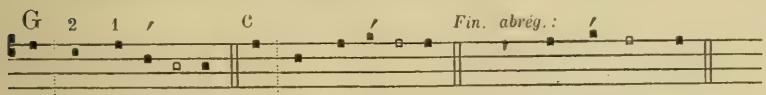


Et sic finí- tur. Et sic finí- tur. * et tí-mu- i.

VIII^e^ Ton

Médiante à 1 accent.
2 Finales à 1 accent, avec 2 syllabes de préparation.

Octávus Tonus sic fléc-ti- tur, † et sic medi- á- tur : *



Et sic finí- tur. Et sic finí- tur * et salva me.

L'intonation de Magnificat se fait comme au II^e^ ton (p. 110), avec la clef en 4^e^ ligne, mais avec les mêmes notes.

ARTICLE V

Règles d'une bonne psalmodie

Commençons par d'excellents préceptes généraux, empruntés à la Préface de l'Edition vaticane, et qui d'ailleurs ne concernent pas seulement la psalmodie :

« Il faut tout d'abord avoir soin de rendre aisément et parfaite-

ment intelligibles les paroles que l'on chante... Qu'il s'agisse de lecture, de psalmodie ou de chant, que, dans la mesure du possible, on ne néglige ni l'accent, ni l'harmonieux agencement des paroles... »

« Il faut aussi donner tous ses soins à ne pas dénaturer les cantilènes sacrés par un manque d'homogénéité dans le chant. Qu'on ne prolonge ni n'abrège par instants un neume ou un son. *Chantons tous de même façon*, faisant les pauses avec ensemble, *l'oreille toujours attentive*. Si le chant est plus lent, que les pauses soient plus longues. Pour que, surtout au chœur, toutes les voix n'en fassent qu'une, *que chacun s'étudie humblement à fondre la sienne dans la masse chorale*. Ayons horreur de toute inflexion de voix qui dénoterait le manque de naturel, la vanité. N'imitons pas non plus ceux qui exagèrent la rapidité du mouvement, ni ceux qui débitent les syllabes avec une lenteur hors de raison. Au reste, que nous chantions avec plus ou moins de lenteur ou de rapidité, la mélodie devra toujours s'échapper de nos lèvres avec aisance, rondeur et suavité. »

§ 1. La hauteur du ton

1. On prendra un ton s'accordant avec le *diapason moyen des voix :* le *la* convient en général, surtout pour les voix d'hommes : on pourra osciller, selon les circonstances, entre *la*♭ et *si*♭, rarement entre *sol* (voix de femmes) et *si* (voix d'enfants).

Dans tous les cas, le ton doit être « chantant », c'est-à-dire exiger un certain élan vocal pour être maintenu. Ce serait une erreur de croire qu'en prenant « plutôt un peu bas » on maintiendra mieux le ton et on se fatiguera moins : c'est plutôt le contraire qui est vrai.

2. *Pour un même chœur*, le diapason pourra être légèrement varié selon les circonstances : acoustique du lieu (modifiée parfois par des tapis ou tentures ou par la présence d'une foule) ; variations de la pression barométrique, de la température, de l'humidité ; moments différents de la journée ; fatigue ou excitation des chanteurs, etc. Si, dans le courant d'un office, on s'aperçoit d'une baisse persistante des voix, on ne devra pas hésiter à prendre, selon les cas, un demi-ton plus haut ou plus bas.

3. *Dans un même office*, on peut, en général, ramener tous les psaumes à la même dominante. On remarquera toutefois que certains tons s'accommodent mieux d'un ton plus ou moins élevé, et qu'avec certaines cadences le ton est plus difficile à maintenir. On peut aussi tenir compte, dans une certaine mesure, de l'échelle mélodique et du caractère de l'antienne. Un chœur s'accommode

mieux d'une hausse du ton sur les derniers psaumes, que du procédé contraire. On pourra enfin avantageusement élever un peu la dominante pour le chant des Cantiques évangéliques.

4. *Dans la simple récitation*, on observera également les règles précédentes : mais la dominante sera plus basse : de mi ♮ à fa ♯ environ. On aura soin de suivre exactement l'intonation donnée, et de ne pas prendre un quart de ton plus bas, ou davantage.

Si dans le courant d'un office on doit relever le ton, on le fera plutôt sur le début d'une antienne qui introduit un nouveau psaume.

On évitera soigneusement, en voulant maintenir le ton, d'attaquer la première syllabe de reprise un peu plus haut que la note juste, ou un peu plus bas, en port de voix : le remède serait pire que le mal.

§ 2. La diction

La beauté de la psalmodie, non seulement récitée, mais chantée, réside en grande partie dans une bonne déclamation, rythmée bien régulièrement, dans une prononciation soignée des voyelles et des consonnes, dans une accentuation bien ménagée et souple : et dans « l'ensemble », c'est-à-dire la parfaite union des voix.

L'*accentuation*, en particulier, facilitera la bonne articulation des mots difficiles à prononcer, aidera à réaliser l'union parfaite des voix en leur permettant de se retrouver ensemble sur les syllabes et notes d'accents, et contribuera beaucoup, par l'effort qu'elle nécessite, au maintien et à la justesse du ton.

On mettra principalement en relief les accents mélodiques des cadences, surtout le premier quand il y en a deux.

§ 3. Le mouvement

Le chant des psaumes pourra être mené *assez rondement*, quoique *sans précipitation*. La rapidité ne devra jamais aller jusqu'à compromettre la correction de la prononciation et causer une sorte de gêne pour les voix même exercées.

On surveillera spécialement les versets un peu longs, que l'on est exposé à accélérer indûment en négligeant l'articulation des syllabes et l'accentuation.

Le mouvement variera un peu suivant l'acoustique des lieux, et aussi, quoique dans une mesure plus faible, selon la masse des voix.

Pour le chant des Cantiques évangéliques, le mouvement sera un peu plus lent que pour celui des psaumes ordinaires.

Dans les formules de cadence, le mouvement sera le même que dans le courant du verset, et non point ralenti. Mais la dernière

note d'accent pourra avoir une nuance d'ampleur, et un neume final de 2 notes (clivis ou podatus) sera allongé (p. 54, 2° et Remarque).

Les syllabes finales ne seront point traînées, mais simplement posées avec douceur et clarté, sans sécheresse toutefois ni brusquerie.

L'allongement ou la brièveté mathématiques, dans les notes de cadences comme dans les autres, sont aussi antipathiques l'un que l'autre à l'art grégorien, aussi bien qu'à la déclamation naturelle.

§ 4. Les pauses

1. *A la flexe*, on fera une légère suspension vocale de la valeur d'une syllabe.

2. *A la médiante*, on observera une pause proprement dite de la valeur d'*environ 2 syllabes*. Le chœur l'observera même au premier verset d'un psaume, après que le chantre aura récité ou chanté la première partie de ce verset.

Cet usage d'une pause notable à la médiante est très ancien (Cf. S. Bernard, Sermon 47°) et très recommandable. La pause d'environ deux temps, si elle n'est pas exagérée — ce qui la rendrait alors artificielle et choquante — complète en effet assez heureusement la physionomie vive et animée d'une bonne psalmodie par une nuance de tranquillité, reposante pour l'oreille aussi bien que pour les voix.

Toutefois, la note de liaison ajoutée à la médiante par certains manuscrits anciens laisse penser que l'intervalle rythmique de la valeur d'une seule note environ pourrait suffire, et serait, en soi, préférable pour la continuité du rythme.

En tout cas, il faudra éviter de donner à la pause une valeur de plus de 2 syllabes : la pause perdrait alors son caractère simplement suspensif, et donnerait l'impression d'un arrêt, d'un point final, inadmissible pour le sens textuel comme pour le sens musical.

Si la psalmodie est accompagnée, l'orgue ne devra pas s'arrêter pendant la pause de médiante, mais relier les deux parties du verset pour le ou les accords convenables. L'arrêt de l'orgue produirait une véritable brisure.

3. *Entre deux versets*, dont la distinction est déjà bien marquée par l'alternance des chœurs, il suffira que la fin du premier soit bien affirmée pour l'oreille, et, pour cela, que le chœur adverse observe l'intervalle *d'une syllabe à peine* : le temps qui serait nécessaire, par exemple, pour passer d'une articulation à l'autre entre deux consonnes bien distinctes. Ex. : Sede a dextris meis" — Donec ponam, etc.

On aura donc bien soin de ne pas « tuiler », c'est-à-dire de ne pas commencer un verset avant que le chœur opposé ait *tout à fait* fini le sien. Un moyen pratique pour se corriger du *tuilage* consiste à prononcer à voix basse, en articulant bien, le dernier mot du verset que chante l'autre chœur.

4. On observera ce même intervalle, d'une syllabe à peine, et pas davantage, entre la fin d'un psaume et *la reprise de l'antienne*, qui se trouve ainsi reliée, comme elle doit l'être, à la cadence finale du psaume.

5. *Dans le courant d'un verset*, on ne fera aucune pause en dehors de la flexe et de la médiante. Si, dans l'emplacement de ces cadences, il y a divergence pour tel ou tel verset entre le Bréviaire et l'Antiphonaire, c'est ce dernier livre qui fera loi pour l'office choral.

ARTICLE VI

Le chant des Antiennes

§ 1. Caractère des Antiennes

Les antiennes de la psalmodie sont de petites pièces destinées à servir d'introduction et de conclusion à un psaume, au besoin même de refrain dans le courant d'un psaume.

Elles sont, en général, peu ornées et relèvent presque toutes du rythme quasi syllabique (V. p. 47). Aussi les principes de la bonne déclamation du texte doivent-ils dominer dans leur exécution : l'accent gardera sa prééminence sur tous les éléments mélodiques du mot, et l'importance d'un neume y sera en rapport avec la valeur de la syllabe qui le reçoit: le groupement grammatical des mots, qui subordonne certains accents à d'autres, sera également respecté.

Toutefois, un certain nombre d'antiennes, particulièrement celles des cantiques *Magnificat et Benedictus*, peuvent être dotées d'un développement mélodique assez notable, où il conviendra d'observer les règles concernant les neumes composés (pp. 34 et 35) et le rythme neumatique (p. 48).

Le mouvement sera un peu plus lent que celui du psaume, tout en demeurant assez alerte, du moins pour la plupart des antiennes.

§ 2. L'intonation

L'intonation de l'antienne, qui comprend le ou les premiers mots, appelle les remarques suivantes :

1° *Celui qui entonne*, doit le faire à voix juste et claire et se faire bien entendre de tout le chœur. S'il y a *pré-intonation* par le chantre auprès du célébrant, d'un assistant ou d'un membre du chœur, cette pré-intonation se fera à mi-voix, car elle est destinée à n'être entendue que par celui qui va faire l'intonation « officielle ».

2° *Le chœur continue* en ne laissant après l'intonation que l'intervalle exigé par la mélodie à cet endroit.

Cet intervalle est souvent indiqué par un simple quart de barre, et équivaut alors à une simple mora vocis, p. ex. dans l'ant. *Dixit Dóminus * Dómino meo*, etc. Parfois, une demi-barre invite à une pause un peu plus marquée, p. ex. dans *Magna ópera Dómini * exquisita*, etc. Parfois, au contraire, l'absence de toute barre déconseille même une mora vocis, comme dans les antiennes, *Deus autem noster * in cœlo*, etc., et *De fructu * ventris tui*, etc.

Si l'on chante le psaume aussitôt après l'intonation de l'antienne, un intervalle d'une syllabe suffira après la dernière note, bien posée, de cette intonation.

§ 3. La reprise de l'Antienne

L'antienne doit être reprise après le psaume, dont la cadence finale est précisément choisie pour s'accorder avec la reprise au début de l'antienne.

L'usage de faire jouer l'orgue au lieu de chanter l'antienne est toujours anti-artistique, contraire à l'esprit liturgique, et presque toujours illicite. Si la pénurie ou l'inexpérience des voix, ou quelque autre cause *légitime* empêche la reprise du chant, on récitera l'antienne à voix haute, claire, et un peu solennelle: ce récitatif, bien accentué, pourra être accompagné de quelques accords liés, avec jeux de fond.

Si la coutume ou la circonstance font attribuer à l'orgue une part plus grande que ne l'indiquent les règles liturgiques, on pourra jouer un court interlude *entre* la fin de l'antienne reprise (récitée ou chantée), et l'intonation de l'antienne suivante.

Dans la reprise du chant de l'antienne, on aura soin de ne pas tenir compte de la coupure de l'intonation, lorsque la mélodie n'y permet pas d'intervalle, p. ex. dans les ant. *De fructu * ventris tui*, etc., et *Redemptiónem * misit*, etc.

CHAPITRE X

LES PETITS VERSETS,
Leçons et Capitules

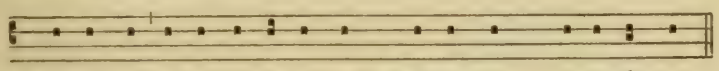
ARTICLE I

Le Verset : Deus in adjutorium

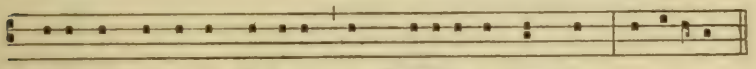
On distingue trois tons pour le chant de ce verset d'introduction des Heures de l'Office : le ton festival, le ton férial et le ton solennel.

§ I. Ton festival

Le ton festival est employé pour les fêtes et dimanches ordinaires aux Matines, aux Laudes et aux Vêpres, ainsi qu'à Tierce précédant la Messe pontificale.

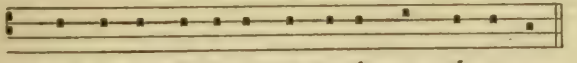


℣. De- us in adjutó- ri- um me- um inténde.
℟. Dómi-ne ad ad- juvándum me festí- na.



Glóri- a Patri, et Fí-li-o, et Spirítu- i Sancto.
Sicut erat... et semper, et... A-men. Allelúia.

Depuis la Septuagésime jusqu'à Pâques, au lieu d'*Alleluia*, on chante :



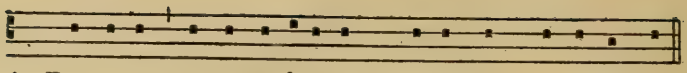
Laus ti- bi Dómine Rex aetérnae gló- ri- ae.

Remarque :

Contrairement à l'usage de certaines régions, qui attribue le chant du *Gloria Patri* au célébrant, celui-ci ne doit chanter que le 1er verset, jusqu'à *intende*. Tout le reste est chanté par le chœur, avec une courte pause de respiration après les trois cadences de *festina*, *Sancto*, et *Amen*, et une rapide reprise de souffle après *Filio* et *semper*, sans fléchissement au *si* pour ce dernier mot.

§ 2. Ton férial

Le ton férial est employé aux fêtes simples et aux féries, ainsi qu'aux Complies et aux petites Heures des autres fêtes et des dimanches.

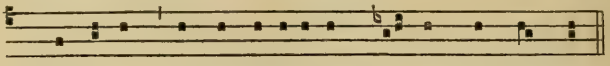


℣. De- us in adjutóri- um me- um inténde.
℟. Dómine ad adjuvándum me festí- na. Etc.

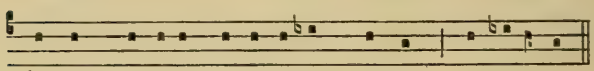
Remarque :
Le ton férial se distingue du festival seulement en ce que le podatus d'accent sur *adjutórium* est réduit à la note *ré*, et le podatus des cadences finales au *si*.

§ 3. Ton solennel

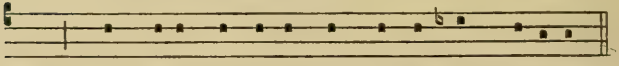
Le ton solennel peut être employé aux grandes fêtes.



℣. De- us in adjutóri-um me- um in-tén-de.
℟. Dómine ad adjuvándum mè fes-tí- na.
Gló-ri- a Patri... et Spi- rí-tu- i Sancto.
Sic- ut erat... et nunc et semper,



et in saécula saèculórum Amen. Allelú- ia.



Ou : Laus tibi Dómine Rex ae-térnae glóri-ae.

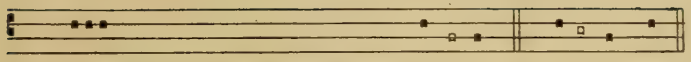
A Matines, le ℣. *Dómine lábia mea apéries*, etc. se chante sur la note *do*, avec un fléchissement en *si* sur l'accent des mots *apéries* et *tuam*.

ARTICLE II

Les autres Versets

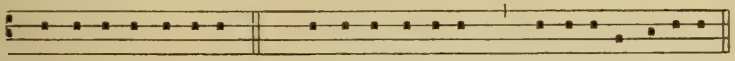
§ 1. Ton simple

Ce ton est employé pour tous les versets avec leurs répons, à l'exception : 1° de ceux des Laudes et des Vêpres qui suivent l'hymne, et de ceux des petites Heures après le Répons bref, où l'on utilise l'un des tons ornés, donnés ci-après; 2° de ceux des 3 derniers jours de la Semaine Sainte, à Matines et à Laudes, et de ceux de l'Office des Défunts, où l'on utilise un ton spécial indiqué plus loin (p. 122).



℣. Panem de coelo praestitísti e- is. su- per nos.
℣. Panem... eis, alle- lú ia. Jerusa- lem.
℣. Ora pro nobis, Sancta Dei Génitrix. prótege nos.

Avant le *Pater*, ainsi qu'aux Prières des Complies et des Petites Heures, qui se chantent sur ce ton simple, on chante le Kyrie de cette manière :

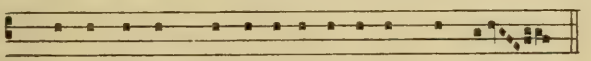


Ký-ri- e e-lé- ison. Christe e-lé- ison. Ký-ri- e e-lé- ison.

§ 2. Ton orné

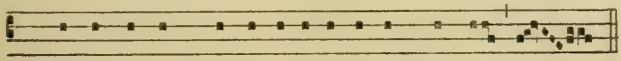
On distingue trois formules de ce ton, qui relèvent d'une seule mélodie, plus ou moins ornée.

1. Formule ordinaire.



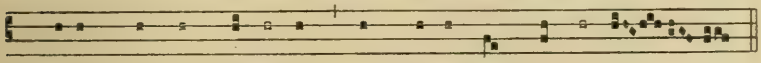
℣. Di- ri-gá-tur Dómine orá-ti- o me- a.
℣. Vespertí-na o-rá-ti-o... Dó- mi-ne.

2. Formule ordinaire modifiée, d'un usage plus récent :



℣. Di- ri-gá-tur Dómine orá-ti- o me- a.
℣ Vespertí-na o-rá-ti-o... Dó- mi-ne.

3. Formule ornée, pour les fêtes les plus solennelles.



℣ Notum fe- cit Dóminus, Al- le- lú- ia.
℟. Salu- tá- ri su- um, Al- le- lú- ia.
℣. Exal- tá- ta est Sanc-ta De-i Gé- nitrix.
℟. Super...Ange- ló- rum ad coelés- ti-a ré- gna.

Remarque : Chacune des deux syllabes de *Dei* et de *tia* prendra une des deux notes de la clivis *la sol.*

ARTICLE III

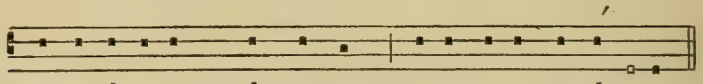
Les Leçons

On distingue pour le chant des Leçons trois tons : le ton ordinaire, le ton solennel et le ton antique.

Le ton choisi pour les Leçons est aussi employé pour le *Jube Domne et* la Bénédiction qui précèdent les Leçons.

§ 1. Ton ordinaire

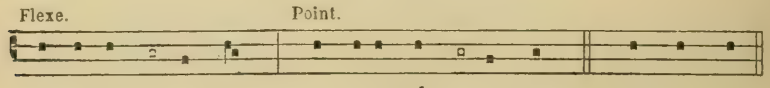
1. Le ton ordinaire présente deux formules : la *Flexe*, simple fléchissement sur la dernière syllabe d'un membre de phrase, et le *Point*, qui termine la phrase par une cadence à un accent. L'interrogation se fait comme dans le chant de l'Épître (p. 74), mais aussi bien à la fin que dans le cours de la Leçon.



Sa-pi- énti-am... sá- pi- ens, et in... va-cá- bit.
occúlta... exquí- ret, et in... conversá-bitur.
De libro Ecclesiástici.

2. Les monosyllabes et mots hébraïques indéclinés, ainsi que le mot *Jesus*, même décliné (*Jesu, Jesum*), admettent pour la flexe et pour le point une cadence suspendue.

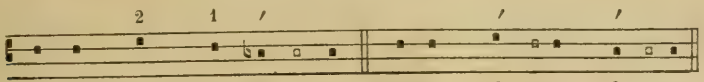
Aux deux points annonçant des paroles, on fait simplement une pause sur la teneur, en élargissant le dernier groupe rythmique. On traite de même le point final des Prophéties, lorsqu'il annonce un chant.



me- um ad te. lo- cú- tus est. Et di- xit :
Je-ru- sa- lem. saeculó- rum A-men. Scrip-tum est :
Dómi-no Je- su, Emma- nu- el. di- cén- tes :
mi-hi cónsci-us sum. ex-spec-tántibus se.

3. Dans l'Office des Défunts et aux 2e et 3e Nocturnes des trois derniers jours Saints, de même qu'à la fin des Prophéties, le point

terminal des leçons se chante toujours selon une formule spéciale, qui n'admet pas de cadences rompues :



e- um non cognó- vi. ha-bi- tá- ti-o é- jus.
De- o vi- vén- ti. id est tránsitus Dómini.
ór-di- nem Melchí-se-dech.

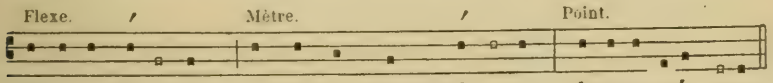
Remarques :

1. Cette formule peut être considérée comme une cadence à 1 accent précédé de 2 notes de préparation ; mais dans le cas particulier d'un dactyle précédant le dernier accent, elle est assimilée à une cadence à 2 accents.

2. Cette formule spéciale est également utilisée pour les Petits versets dans l'Office des Défunts, ainsi qu'aux Matines et Laudes des 3 derniers jours de la Semaine Sainte.

§ 2. Ton solennel

Ce ton comporte 3 cadences à 1 accent : la flexe, le mètre et le point, et il admet, pour ces deux dernières formules, les cadences rompues. Il n'est guère usité qu'aux Matines des grandes fêtes.



discipu- ló- rum. advérsus He- braé- os. víduae e-ó- rum
ca-lí-go pópu-los tu au- tem Dómine. benedí-cere.
ve-nit ad me. et cé- ci- dit flos.
tu- a Si- on. et Je- rú- sa- lem.

Remarques :

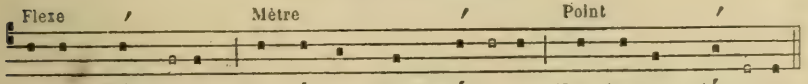
1. La cadence rompue du Point se fait comme au Ton ordinaire des Leçons.

2. *Et reliqua* se chante avec la formule du Point, dont les notes *do-sol* se réunissent en clivis sur le mot *Et*.

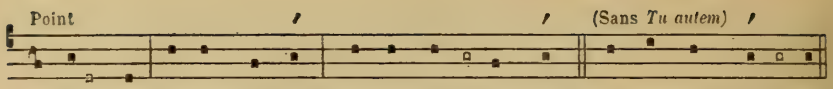
3. *Amen* se chante sur les notes *si-do*, comme dans le ton simple antique des *Oraisons* (p. 73).

4. Si une phrase présente d'assez nombreuses subdivisions, on peut répéter plusieurs fois la flexe et le mètre, toujours dans cet ordre. Si elle est trop courte, on peut omettre soit la flexe seule, soit la flexe et le mètre. Mais dans tous les cas on n'introduira jamais une flexe qui ne sera pas suivie d'un mètre.

§ 3. Ton antique



apud Dé- um. advérsus He- braé- os. Pa- ter ae- tér- nus.
vo- cá- bitur. Tu au- tem Dómine. in te vi- dé-bi-tur.
dic- tum est. undé- ci- mus ést. ló- ri- am Dómi-ni.
Ephra- im. et Je- ru- sa- lém.



et réliqua. vmum et lác. persequéntibus vos. mi-nor est Pá- tre.
portas Si- ón. Dóminus. est. non fit re- míssi-o.

Remarques :

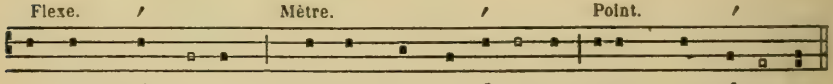
1. Le point d'interrogation se fait selon les mêmes règles qu'aux deux tons précédents, mais sur les cordes de la tierce majeure *ta-sol-fa*.
2. A la fin des leçons non terminées par *Tu autem*, en particulier pour les leçons de la messe ou celles des Défunts, on termine toujours comme il est indiqué dans le dernier exemple ci-dessus.
3. La réponse *Amen*, après la Bénédiction, se fait sur les notes *sol-ta*.

§ 4. Leçon brève et Capitule

Le chant de la Leçon brève et celui du Capitule se rattachent, sauf pour la formule du Point, au Ton solennel des Leçons.

1. **Leçon brève.** Elle présente les trois cadences de flexe, de mètre et de point. Les deux premières sont les mêmes qu'au Ton solennel des Leçons: celle du point est empruntée au Ton ordinaire (p. 121). Son chant reproduit ainsi exactement le Ton simple antique des Oraisons, avec la finale sur la quinte (p. 73).

2. **Capitule.** Le Capitule est aussi, comme l'indique son nom, une courte Leçon: il est chanté par le Célébrant. Son chant reproduit le Ton solennel des Leçons, sauf pour le Point, qui a sa formule spéciale. Cette formule n'admet pas de cadences rompues.



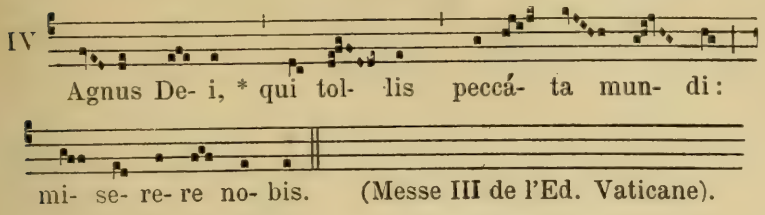
Je- su Chrí- sti. conso- la- ti- ó- nis. De- us nós- ter.
súr-ge-re. et for-ti-tú-di-ne. de- pre- cá-bi- tur.
scrip- ta sunt. qui mit- téndus ést. di-li-génti-bus se.
De- i Ja- cob. Emma-nu-él. in Christo Je- su.

Remarque : Le point d'interrogation se fait selon la formule habituelle (p. 75), s'il se trouve à un endroit où l'on pourrait placer une flexe ou un mètre. Mais au point final on emploie toujours la cadence spéciale notée ci-dessus.

CHAPITRE XI

Une leçon pratique

Application détaillée des principes de la Méthode



(Messe III de l'Ed. Vaticane).

ARTICLE I

Récitation du texte

§ 1. Observations générales

On surveillera tout d'abord la bonne attitude des chanteurs (p. 6). On recommandera la bonne disposition des organes de la voix, et en particulier l'*ouverture de la bouche* pour les voyelles, et les mouvements de muscles nécessaires pour une *articulation franche et nette* des consonnes (p. 7 à 10).

Si la formation des chanteurs laisse trop à désirer sur ces points, on pourra d'abord faire donner les voyelles seules, en points d'orgue, puis accompagnées de leurs consonnes : a... ou... a-gnus. — è... i... De-i. — A-gnus De-i.

On insistera, dès le début, et pour chaque mot, sur l'*accent*, auquel on fera donner toute la *force* et toute l'*élasticité* nécessaires, il y aura souvent lieu, surtout dans les débuts, de faire provisoirement exagérer ce double effet de renforcement du son et d'élasticité (p. 18 et 19. Remarques), et de veiller à ce que chaque syllabe *finale* soit posée avec *douceur*, sans que sa voyelle perde rien de sa *clarté*.

§ 2. Observations pour les voyelles

On surveillera tout particulièrement, dans la récitation, et ensuite dans le chant :

1. **La voyelle ou.** Nous l'avons accentuée dans *múndi*, atone dans *ágnus*. La bouche s'ouvrira presque comme si l'on avait à prononcer

la voyelle o. On pourra, à titre d'exercice, faire émettre alternativement les sons o et ou, en faisant garder à la bouche presque la même ouverture, le son se formant plus en arrière pour ou, plus près des lèvres pour o.

2. **La voyelle i.** Elle est atone dans *Dĕi*, *mŭndi*, *nŏbis*, et pourvue d'un accent secondaire (p. 19) dans *miserére*. Dans les syllabes finales, on a trop tendance à l'assourdir, en laissant le son se perdre vers les fosses nasales et en fermant presque la bouche. Ailleurs que dans les finales, la défectuosité consiste plutôt à fendre trop les lèvres et à donner à l'i un son pointu, sans résonnance.

Pour donner à l'i son maximum de sonorité (qu'il soit accentué ou non) on le rapprochera de la voyelle é (lèvres non fendues), comme il vient d'être dit pour les voyelles ou et o.

3. **La voyelle e.** Elle est accentuée dans la tonique de *miserére*, faible dans les deuxième et quatrième syllabes de ce mot et dans *pácem*. On lui donnera un son plutôt ouvert, surtout sur les voyelles toniques ou clairement détachées par une consonne de clôture (*pacem*).

Sur les finales de *miserére* et de *pácem*, la bouche restera ouverte tout le temps nécessaire pour poser la voyelle avec clarté, tout en atténuant sa sonorité.

§ 3. Observations pour les consonnes

1. **Agnus.** On prononcera gn comme dans agneau. Toutefois la prononciation avec g dur : *ag-nus* pourrait être tolérée sans aucun inconvénient pour le chant; cette prononciation, en effet, quoiqué purement artificielle dans les habitudes françaises, se trouve correspondre à l'ancienne prononciation romaine.

2. **Tollis.** Les deux l doivent être bien articulés ainsi que les deux c de *peccáta*, sans qu'il soit nécessaire d'introduire un e muet entre les deux. C'est d'ailleurs la présence et la rencontre de deux l dans une sorte d'articulation prolongée, qui, dans la mélodie, occasionne la présence d'une note semi-vocale, l'épiphonus (p. 32). On ne dira donc pas : *tolis*, *pecata*.

3. **Mundi.** La prononciation correcte en *ou* fera ressortir l'articulation de l'*n*, qui disparaîtrait dans la nasale sourde à la française. C'est également la présence de l'articulation double n-d qui explique le caractère liquescent du climacus (p. 33).

ARTICLE II

Sens et caractère du morceau

Si l'on veut bien chanter un *Agnus Dei*, il faut bien connaître le sens et le caractère de cette prière, et dans son ensemble et dans ses différentes parties. (V. Analyses grégoriennes pratiques, 4e série. Cf. Revue du chant grégorien, XXIIe année, n° 6).

L'*Agnus Dei*, dans sa forme et sa destination liturgiques actuelles, est une prière de préparation à la communion eucharistique.

On y distingue trois parties : Agnus Dei, — qui tollis peccata mundi, — miserere nobis (ou : dona nobis pacem, dans la troisième invocation). C'est-à-dire : Agneau de Dieu, — qui effacez les péchés du monde (et en avez porté le poids), — ayez pitié de nous (ou : donnez-nous la paix).

1. Dans l'Eucharistie, nous trouvons le Christ à l'état de victime, immolé pour nous sur l'autel comme jadis sur la croix par l'amour de Dieu : c'est l'Agneau de Dieu : *Agnus Dei*.

2. Par la communion avec la victime divine, nous serons purifiés de toute souillure, car l'Agneau de Dieu, en portant le fardeau de nos iniquités, a mérité d'effacer les péchés du monde : *qui tollis peccata mundi*.

3. Pour obtenir les fruits de cette communion, il faut d'abord que, considérant notre misère, nous reconnaissions le besoin que nous avons de la miséricorde divine, qui seule peut combler l'abîme ouvert entre notre indignité et la plénitude de l'amour divin : implorons donc la pitié du Seigneur : *miserere nobis*.

Par conséquent :

1° En chantant *Agnus Dei*, ayons devant les yeux de l'âme la *douceur infinie* et l'abnégation parfaite de Celui qui se présente à nous dans le symbole d'un Agneau innocent.

2° En chantant *qui tollis peccata mundi*, soyons pénétrés d'une *vive douleur* au souvenir de nos péchés et de la Passion du Sauveur, ainsi que d'une ardente confiance en Celui qui vient nous purifier et nous sauver par le don de l'Eucharistie.

3° En chantant *miserere nobis*, ayons le sentiment de notre *indignité*, et *supplions humblement* le Sauveur d'avoir pitié de notre indigence.

Seule, cette intelligence de la prière liturgique nous permettra de comprendre le sens et les détails de la composition musicale, et seule, la réalisation de la prière dans l'âme du chanteur lui fera trouver les vrais accents qui donneront à l'exécution de la mélodie toute sa beauté artistique et son maximum de puissance religieuse.

ARTICLE III

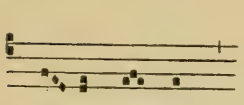
Exécution de la mélodie

Avant d'aborder le chant d'une pièce grégorienne, il sera bon, pour dérouiller les cordes vocales, de vocaliser quelques gammes ou séries d'intervalles (tierces, par exemple) et de faire quelques exercices d'assouplissement par tenues de notes avec crescendo et decrescendo et par séries de neumes bien accentuées (podatus, ou torculus, etc.).

On fera ensuite solfier le morceau à chanter, à moins que l'instruction des chanteurs ne permette de passer directement au chant des paroles.

Pour l'étude du chant de notre *Agnus Dei*, nous prendrons successivement chacune de ses trois parties, distinguées plus haut (1).

§. 1. Agnus Dei



Agnus De- i,

Dans ce chant peu orné, l'*unité du mot* est à considérer avant tout. Cette unité sera réalisée par l'*accent*. L'accent devra dominer la mélodie tout entière du mot. Il portera sur la syllabe tonique, et, dans cette syllabe, sur la note principale du neume qui lui est attribuée.

Agnus. L'accent mélodique du mot tout entier portera sur la note principale du climacus, le *la* initial. L'impulsion vocale donnée à cette note d'accent devra pour ainsi dire englober, soutenir l'émission non seulement des deux autres notes de la 1re syllabe, mais des deux notes de la seconde.

Sans doute, ce podatus peut être considéré comme un mot mélodique de deux notes, aussi bien que le climacus un mot de trois notes, et chacun de ces deux mots mélodiques aura son accent; mais le second sera franchement subordonné au premier. Aussi, prati-

1 Il va sans dire que les observations qui vont suivre n'auront pas nécessairement à être exposées dans tout leur détail au cours d'une leçon. Mais on devra en connaître assez toute la substance pour pouvoir se rendre compte des moindres défectuosités d'une exécution et y apporter toutes les corrections utiles.

quement, dans ce podatus faible, comme dans les neumes du même genre, on pourra considérer la première note simplement comme un peu plus importante que la seconde, plutôt que comme proprement accentuée.

Si l'on s'attachait trop à faire ressortir les accents de tous les neumes, sans exception, on obtiendrait une simple succession de rythmes binaires et ternaires, où disparaîtraient l'unité des mots et cette hiérarchie bien ordonnée des accents, qui, avec les pauses, sont les fondements du rythme de la phrase grégorienne et le secret de sa beauté.

Sur la 1re syllabe du mot *Agnus*, on aura soin d'attaquer le *fa* bien nettement, avec une ouverture de bouche correspondant exactement à la voyelle, et non en ouvrant progressivement la bouche (p. 9). Ce point est à observer dans toute attaque, mais plus particulièrement quand on attaque la voyelle directement, sans consonne d'articulation.

On donnera à cette note *initiale* et *accentuée* un peu d'ampleur sans aller jusqu'à doubler sa durée, et on évitera de précipiter les deux autres notes du climacus.

Sur la seconde syllabe, le petit groupe rythmique formé par les deux notes du podatus aura bien son impulsion sur la première de ses notes: mais, nous l'avons dit, cet accent sera peu sensible, et bien moins important que l'accent du climacus.

La seconde note du podatus sera faible, et même la plus faible de tout le mot, parce qu'elle est à la fois finale de mot, finale de neume (podatus), et, ici, simple note de liaison, préparant l'accent de *Dei*, qui est sur la même corde.

On peut remarquer que ce podatus, avec sa syllabe faible, représentera l'élément de repos ou de thesis, tandis que le climacus, avec sa syllabe d'accent, représentera l'élément d'élan ou d'arsis, dans rythme composé formé par ces deux neumes.

Dei. Dans ce nouveau groupe rythmique, l'arsis sera représenté par le torculus de la 1re syllabe, la thesis par l'unique note (longue par position) de la deuxième.

L'unité de l'ensemble sera affirmée par l'accent du mot, qui portera sur la première note du torculus, et la voix viendra, comme d'une seule impulsion, se reposer sur le *mi* de la deuxième syllabe, après avoir passé doucement, d'un mouvement égal, sans allongement ni accélération, sur les 2e et 3e notes du torculus.

Sur les quatre notes de *Dei*, on observera un léger effet de ralentissement (par rapport à *Agnus*), sollicité par la pause marquée par le quart de barre et surtout par l'indépendance assez sensible, à la fois grammaticale et mélodique, de l'invocation *Agnus Dei* : on remarquera, au point de vue mélodique, le caractère final bien marqué de la formule de *Dei*, avec ses trois notes reposant sur la tonique ou finale du mode.

La note finale de *Dei* sera un peu allongée (p. 52 et 53).

La pause marquée après *Dei* par le quart de barre est une pause minime (pp. 52, 56 et 57). Par conséquent, après les mots *Agnus Dei*, qui forment l'intonation du morceau, le chœur reprendra les mots suivants aussitôt après la note finale, allongée, de *Dei*.

Agnus Dei. Outre l'unité de chaque mot, il faut encore respecter et mettre en relief l'*unité du groupe de mots*.

Dans la simple récitation ou déclamation, l'étroite liaison grammaticale des mots *Agnus Dei* devra être observée, et l'unité de l'expression sera mise en relief par la prédominance de l'un des deux accents sur l'autre : ici, comme d'ailleurs dans la majorité des cas analogues (p. 21), l'accent de *Dei* sera plus important que celui d'*Agnus*.

Dans le chant, cette subordination des accents ne sera observée que dans la mesure où la sobriété et le caractère du développement mélodique le permettront. Plus le chant sera simple et se rapprochera de la récitation, plus elle sera marquée. Ainsi, elle sera très sensible dans les Agnus XVIII (ou des Défunts) et X : elle le sera un peu moins dans l'Agnus IV : moins encore dans l'Agnus VIII et dans celui qui nous occupe. Ajoutons que le relief mélodique que pourra avoir l'accent de *Dei* jouera aussi un grand rôle dans la prédominance de cet accent. Ainsi, l'accent de *Dei*, dans l'Agnus IV ou l'Agnus VIII (2e invocation), aura une prédominance plus marquée que dans notre Agnus III.

Nuances d'expression. Pour le *mouvement* du chant et son *intensité relative*, on tiendra compte du caractère de douceur des impressions suggérées par les paroles, et du peu d'éclat de la mélodie, qui se déroule sur trois notes, et les plus basses de l'ambitus modal. Cette douceur et ce calme sont ici encore accusés par la continuité paisible de la ligne mélodique, qui n'est pas même agitée par le saut modeste d'un simple intervalle de tierce.

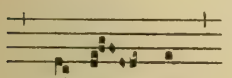
Le mouvement sera donc plutôt tranquille, un peu lent, quoique sans lourdeur, et les accents seront donnés avec modération, et plutôt avec moëlleux qu'avec éclat.

§ 2. Qui tollis peccata mundi

Les quatre mots de cette phrase se groupent naturellement deux par deux pour le sens. Cette division sera toutefois très peu sensible soit dans la déclamation, soit dans une mélodie très simple (dans l'*Agnus* des Défunts, p. ex.) : mais, dans notre cas, le développement mélodique assez riche arrête l'esprit plus longuement sur chacune des idées dont se compose la pensée de la phrase entière : l'effort du Sauveur *(qui tollis)* et l'universalité, la cruauté du péché *(peccata mundi)* : il transforme, en même temps, chacune des deux subdivisions en une sorte de petite phrase ayant sa personnalité bien distincte.

La construction de *tollis*, dont le *pressus* et le *podatus* se posent fortement sur la tonique du mode, donne bien une cadence de repos, de pause, qui justifie la présence du quart de barre dans la notation.

Nous examinerons donc successivement les deux parties de la phrase.



Qui. Ce pronom relatif n'a pas, à proprement parler, d'accent tonique. Mais la clivis qui lui est attribuée augmente sa valeur, et forme, avec ses deux notes, comme un mot nouveau, plus important, qui a droit à un accent. On fera donc un accent, modéré toutefois, sur la première note de la clivis : la deuxième note sera légère, d'autant plus qu'elle sert d'introduction à l'accent du mot suivant.

Tollis. Sur la première syllabe se trouve un neume composé où l'on peut reconnaître un scandicus subbipunctis (p. 34), formant pressus d'apposition avec un podatus (p. 35). Le podatus est liquescent : il se termine en épiphonus pour la prononciation de la double liquide.

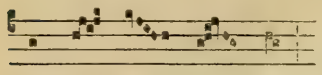
Le scandicus de quatre notes se décompose ici très naturellement, pour le rythme, en deux podatus superposés. L'attaque, bien articulée, sera faite sur le *ré* (premier podatus), mais l'accent principal portera sur le *fa* (deuxième podatus) en manière de crescendo. La voix aura, en effet, à passer ensuite sans nouvel effort jusqu'au pressus ; or, pour y arriver, un élan sur le *ré* serait trop éloigné, outre que la position de cet accent au grave doit lui faire céder la priorité à l'accent du *fa*, plus « culminant » (p. 36, Remarque, 1° et 2°).

Après l'accent du *fa*, la voix passera doucement et sans précipitation sur les deux notes suivantes, pour reprendre une nouvelle force,

un nouvel élan sur le pressus. De ce nouveau point de départ la voix ira se reposer sur le *mi* de la syllabe finale.

On se gardera d'abréger la note de l'épiphonus.

Le quart de barre indique une pause assez courte, de la valeur d'une syllabe, pas davantage.



peccá- ta mun- di :

On aura soin de sauvegarder l'unité de chacun de ces deux mots, en réservant à l'une de leurs notes un accent principal, qui dominera les autres.

Peccáta. La première note du torculus, sur la syllabe d'accent, sera bien accentuée, préparée qu'elle est par la note de la première syllabe et la forte articulation des deux c. Toutefois l'accent principal, et qu'il ne faudra pas craindre de donner avec force et même avec un certain éclat, portera sur le *do* du podatus.

La force toute particulière de cet accent, qui est comme le point culminant, le centre d'attraction de tout l'*Agnus Dei*, permettra à la voix de passer doucement, sans nouvel effort, non seulement sur le *ré* du podatus, mais sur le climacus tout entier de la syllabe finale du mot, faible par nature.

On devra mettre en évidence moins l'importance relative de la virga initiale du climacus que la faiblesse de la syllabe entière, et descendre sans aucune précipitation les trois degrés du climacus.

A la dernière note du climacus se trouve apposée une note, appelée oriscus, qu'il ne faudra ni appuyer, ni allonger (p. 37, 2). Cette note permettra simplement de mieux distinguer les deux mots par une légère *mora vocis* (sans arrêt de la voix, si possible), et de ménager une transition entre la descente du climacus et la remontée du scandicus qui va suivre.

Mundi. Le neume composé de la première syllabe est un scandicus avec quilisma, suivi d'un ancus, ou climacus liquescent. Selon les règles, la voix posera bien le *sol*, qui sera un peu élargi (p. 38, 2°), et elle passera légèrement sur le quilisma (p. 38, 1°) et sur la note suivante, pour s'élancer sur la virga culminante (p. 38, 3°, ex. 4 ; p. 35, 2°) qui sera le centre d'accentuation de tout le neume, et de tout le mot. Cet accent sur le *do* sera donné avec rondeur, mais n'aura plus l'éclat de l'accent principal de *peccáta*.

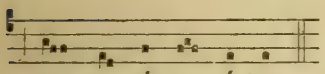
On redescendra avec souplesse et douceur sur les deux notes liquescentes de l'ancus (p. 33), en articulant complètement l'n avant de passer à la clivis de la 2e syllabe.

La 1re note de la clivis sera dotée d'un accent, mais relativement faible, comme la syllabe elle-même. Les deux notes seront allongées pour marquer la cadence finale, signalée par la demi-barre.

Peccata mundi. Dans la simple déclamation et dans une mélodie syllabique, ou très peu ornée, c'est le mot *mundi* qui sera le plus important des deux au point de vue de l'accentuation. Dans notre *Agnus*, la construction mélodique donne, au contraire, plus d'importance au mot *peccata*. La formule musicale de ce mot est même, nous l'avons dit, comme la clef de voûte de toute la pièce : vers elle s'élèvent progressivement, avec une force d'élan grandissante, *Agnus Dei*, puis *qui tollis* : d'elle aussi descendent, avec un éclat décroissant, *mundi*, puis *miserere*, et enfin *nobis*.

Le sens des paroles et l'allure de la mélodie qu'elles inspirent inviteront à chanter *qui tollis peccata mundi* non plus avec la douceur d'*Agnus Dei*, mais avec une force et une émotion qui, contenues dans *qui tollis* et dans *mundi*, éclateront franchement sur *peccata*.

§ 3. Miserere nobis



mi- se- ré- re nó-bis.
dó na nó-bis pá cem

Dans cette mélodie très peu ornée, on suivra les principes de la déclamation pour le rythme de chaque mot. Dans *miserére*, toutes les notes du mot seront groupées autour du *fa* qui porte l'accent tonique, et la première syllabe sera dotée d'un accent secondaire sur sa note initiale *sol*.

Cet accent, quoique moins important que celui de la syllabe tonique, est ici loin d'être négligeable, tant à cause du nombre des notes faibles qu'il doit animer de son élan (4 notes, avant *fa* accentué) qu'à cause de leur disposition en degrés descendants, qui les assimile à une sorte de climacus dont le *sol* serait la virga initiale.

Ce rôle de l'accent initial du *sol* apparaît plus nettement dans le mot *dona*, qui se chante et s'applique fort bien sur les mêmes notes dans la troisième invocation. L'accent de *dona* est, lui aussi, moins important que celui de *nobis*, qui correspond à l'accent tonique de *miserére*.

Sur la 1re syllabe de *miserere*, on se gardera d'appuyer sur l'oriscus : on passera, au contraire, légèrement et presque un peu rapidement sur le premier *fa*, en fléchissant, au besoin, de presque un demi-ton sur cette note (p. 37, Quand l'oriscus, etc.).

La clivis *mi-ré* de la 2e syllabe sera faible et pourvu d'un accent secondaire peu sensible.

La note unique de la 3e syllabe, qui porte l'accent tonique, sera bien soulevée et un peu élargie. Le torculus suivant, dont l'ondulation prolonge simplement la suspension de la voix sur le *fa* avec une nuance discrète de « lamento », sera chanté avec douceur, et plutôt en élargissant un peu les notes qu'en les abrégeant en triolet, comme on aurait tendance à le faire pour équilibrer la note unique de la syllabe précédente. L'accent très marqué et un peu ample de cette syllabe facilitera une légère reprise d'élan sur la première note du torculus.

Dans le mot *nobis*, les deux notes seront allongées, d'abord comme rythme binaire suivi d'une pause, ensuite comme fin d'une phrase mélodique. Sur le mot *pacem*, qui termine le morceau entier, l'effet de ralentissement pourra être encore un peu plus marqué.

L'expression du chant de *miserere nobis* retombe dans la nuance plus calme d'*Agnus Dei*. Toutefois, si la mélodie revient se dérouler dans les cordes graves, les accents de *miserere* sont plus énergiques, plus élancés que ceux d'*Agnus*, notamment l'accent tonique, remontant brusquement à la tierce, après la chute lente et désolée du *sol* au *ré* : ils devront être traités en conséquence, et l'humilité de la supplication devra être nuancée d'ardente confiance.

CHAPITRE XII

LES VOCALISES

On appelle vocalise la succession de notes nombreuses sur la voyelle d'une même syllabe.

Les vocalises ont droit de cité dans le répertoire grégorien au même titre que les chants les moins ornés, car ils répondent à la même mission : accroître la puissance de prière des paroles en traduisant avec une éloquence particulière les pensées et les sentiments.

Les vocalises grégoriennes ont ainsi une valeur non pas seulement ornementale, mais encore, quoique à des degrés divers, vraiment expressives, sollicitant le jeu des puissances intellectuelles et affectives de l'âme.

C'est donc l'âme qui, dans les vocalises, autant et plus que dans les chants simples, devra chanter dans la voix : c'est à ses mouvements intimes qu'auront à répondre les nuances des vibrations vocales : nuances de mouvement dans la suite des notes, et surtout, au cours d'une même pièce, nuances d'intensité.

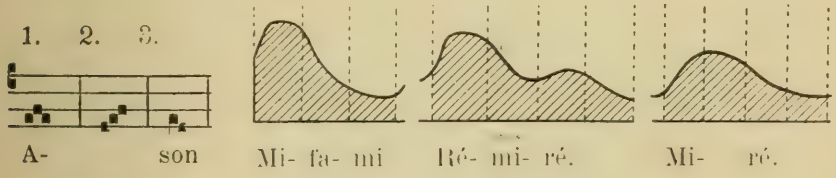
Nous ne parlerons pas ici des nuances de mouvement, dont il a été suffisamment question au ch. IV.

§ 1. Nuances dans les groupes neumatiques

Comme nous avons distingué, dans l'analyse et la diction d'un texte, le mot, groupe de mots, la phrase ou le membre de phrase, on peut distinguer, dans la mélodie pure, le neume simple, le groupe de neumes simples ou neume composé, le groupement de neumes simples et composés, ou vocalise.

1. **Dans un neume simple,** les différentes notes, comme dans un mot les syllabes, ont des nuances d'intensité différentes, selon leur caractère d'accentuées ou d'atones dans le groupement rythmique qu'elles constituent (p. 30 et p. 39, art. I).

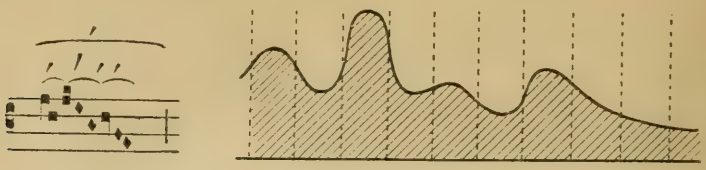
Prenons trois exemples, où nous traduirons les nuances d'intensité par des courbes, déterminant pour chaque note une surface relativement proportionnelle au volume de voix qui lui revient : 1) un *torculus initial* jouant le rôle d'arsis composée, en liaison intime avec le neume de la syllabe suivante : *(A-men)* ; 2) un *torculus de cadence*, fin de subdivision ou de morceau (Offertoire *Anima*) ; 3) une *clivis finale*, jouant le rôle de thesis composée, allongée par position *(Kyrie IX)*.



2. **Dans un neume composé,** nous avons, comme dans un groupe de mots, des accents et des neumes principaux et des accents et neumes secondaires : nouvel élément de variété dans les nuances d'intensité.

Prenons pour exemple, dans les Graduels du II[e] mode, un neume composé formé de trois neumes simples, dont le second a l'accent

le plus important (neume culminant) et présente même un accent secondaire très faible sur la 3e note. Nous aurons la courbe d'intensité suivante :



-a. Mi- do Mi- fa- ré- si Do- la- sol

3. **Dans une vocalise**, groupement neumatique plus considérable, assimilable à une phrase de texte, l'importance de chaque neume, et par suite le relief que devront lui donner des nuances plus marquées d'intensité, varieront avec le rôle qu'il remplit dans la phrase musicale, avec les relations de liaison, de prééminence ou de subordination qui l'unissent aux autres neumes de cette phrase.

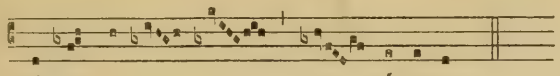
Dans l'analyse qui va suivre, nous nous en tiendrons aux nuances d'intensité pour ainsi dire essentielles, ou élémentaires. Nous ferons abstraction — voir toutefois les colonnes du graphique — non seulement de certaines nuances possibles mais très subtiles de mouvement (sauf le ralentissement final), mais aussi de ces inflexions très délicates, presque indéfinissables, qui, répondant à l'intelligence complète de la pensée musicale et à la profondeur des sentiments réellement éprouvés, donnent à un chant cette vertu communicative, ce je ne sais quoi d'achevé où se révèle l'harmonie établie entre une âme pure et ardente et son expression musicale adéquate.

§ 2. Analyse d'une vocalise

Nous prendrons pour exemple la première invocation du Kyrie des Anges, où la vocalise proprement dite, remarquons-le, s'étend, en réalité, par suite de l'élision d'un des deux *e* (ainsi que dans tout *Kyrie* orné), depuis la note qui suit *Kyri*, jusqu'à celle qui précède *léison*. La préoccupation de séparer nettement les deux mots en variant la couleur des deux *e* ou en donnant une attaque spéciale de la voix sur le second n'a d'abord rien de philologique, et pourra de plus nuire, dans certaines pièces, à l'homogénéité du développement mélodique.

Une vocalise proprement dite est plus ou moins reliée, en général, aux notes placées sur les syllabes des mots qui l'introduisent.

Si, dans les *Alleluia*, « la neume » vocalisée a souvent un caractère d'indépendance assez marqué, au contraire, dans un Kyrie, la vocalise est intimement liée, au point de vue de la pensée musicale, aux syllabes des mots qui l'encadrent. Nous devrons en tenir compte dans l'analyse.



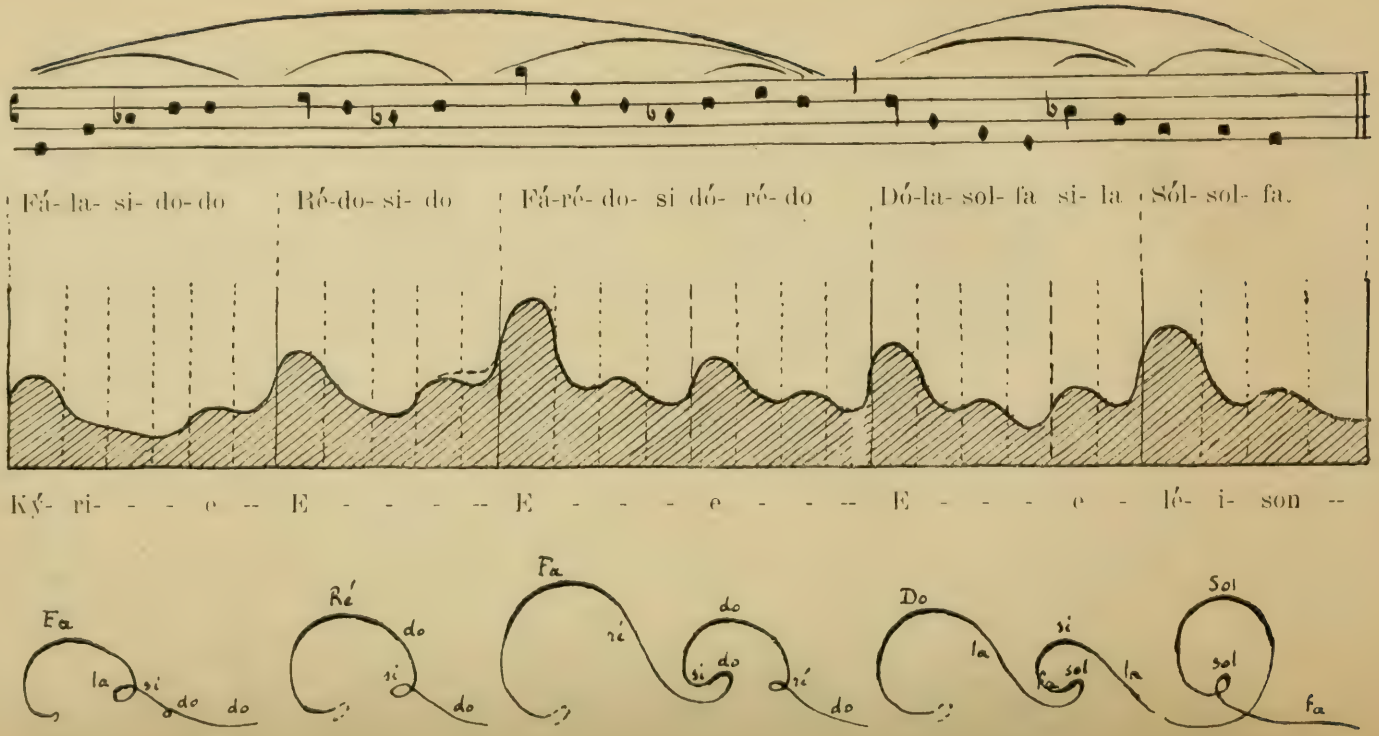
Dans tous les *Kyrie*, le thème à développer musicalement est identique, et défini par la supplication formulée par les paroles : « Seigneur (ou : Christ), ayez pitié (de nous) ! » Mais ce thème très riche admet de nombreuses variations et nuances. C'est ici qu'interviennent les ressources de la mélodie pure, pour varier, préciser et développer librement l'idée générale fournie par le texte.

Nous reverrons la manière dont chacun des groupes neumatiques nuance, dans le Kyrie des Anges, cet appel de l'âme fidèle à la miséricorde du Père éternel, et noterons en même temps les variations d'intensité qui en résultent. Dans le tableau de la p. 138, la surface striée déterminée par les sinuosités de la ligne figure approximativement, dans les colonnes correspondant aux notes successives, le volume de voix, l'intensité relative qui convient à chacune de ces notes.

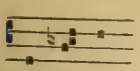
Au premier coup d'œil apparaît le dessin très simple d'une seule grande courbe mélodique, ponctuée par les accents de cinq groupes neumatiques principaux : du *fa* grave, la voix monte au *ré*, puis au *fa* aigu, point culminant de l'ascension, pour redescendre par le *do*, puis par le *sol*, jusqu'à la note finale.

On peut ainsi distinguer dans la courbe mélodique deux parties, la partie ascendante, représentée par les trois premiers groupes, et présentant une accentuation, une arsis progressive : et la partie descendante, fournie par les deux derniers groupes et constituant une chute, une thesis à deux échelons (Voir la transcription analytique donnée à la p. 137) : aussi l'Edition vaticane a-t-elle pu indiquer avec juste raison, par un quart de barre, après le 3e groupe, une subdivision de la phrase musicale. Une reprise de la respiration à cet endroit est d'ailleurs suggérée par la thesis bien posée des deux *do* du torculus : sorte de palier intermédiaire où la voix se repose un instant, avant de s'élancer pour fournir la seconde partie de sa course.

Les 4e et 5e groupes forment du reste si bien un membre de


Fá- la- si- do- do
Ré- do- si- do
Fá- ré- do- si dó- ré- do
Dó- la- sol- fa si- la
Sól- sol- fa.
Ký- ri- - - e -- E - - - - -- E - - - - e - - - -- E - - - - e - - lé- i- son --
Fa
la
si
do
do
Ré
do
si
do
Fa
ré
do
si
do
ré
do
Do
la
si
fa
sol
la
Sol
sol
fa

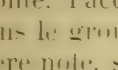
phrase distinct, qu'on a pu les détacher sans difficulté pour les adapter aux deux autres motifs de la pièce, développés sur *Christe* et *Kyrie*.

1. 
Ký-ri- e

L'âme se met en présence du Dieu tout-puissant, et l'invoque. La majesté de la Personne du Père et le respect qu'elle inspire se reflètent dans la gravité de l'intonation et dans la progression mesurée de l'ascension mélodique : La *modération du ton* conviendra à cette première phrase de la prière d'une créature pénétrée de sa petitesse et de son indignité devant le Créateur adorable.

Notons que l'ampleur expressive du groupe rythmique concorde admirablement avec la gravité de l'allure mélodique : la voix, partie de l'accent, s'étend largement, sans reprise d'élan, sur les quatre notes bien liées qui retardent sa retombée sur la syllabe finale. Le premier *do* est de pure liaison (V. *Christe*).

En résumé, nous n'avons encore ici qu'une simple invocation, préparatoire à la supplication proprement dite.

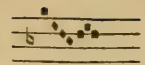
2. 

L'âme s'est approchée de Dieu : pressée par la conscience de son indignité et aussi par son grand désir de participer au sacrifice eucharistique, elle commence, en suppliante, son plaidoyer. La prière s'élève, s'enhardit : le ton monte, l'accent s'affirme avec plus d'émotion, *plus de force* que dans le groupe précédent. Le neume tout entier, y compris sa dernière note, se ressent de l'animation croissante du sentiment.

Cette animation va grandir encore : le *do* de thesis ne fait ici que préparer l'élan définitif du *fa* suivant : aussi pourra-t-on le doter du très léger crescendo marqué sur la figure par une ligne de traits, surtout si, comme il est très préférable, on lie dans le chant les deux neumes sans reprise de respiration.

On remarquera que les deux premiers groupes s'équilibrent, à cela près que le premier, par sa note de liaison, a plus d'ampleur, tandis que le second, avec ses quatre notes, a une allure plus vive, en rapport avec son rôle.

L'analyse de ces deux premiers groupes met en évidence l'infériorité de la « correction » apportée par les éditions antérieures aux Editions bénédictine et vaticane, qui, en prétendant décharger la pauvre pénultième brève, alourdissaient la mélodie par le poids d'une syllabe attribuée indûment à une note de simple liaison. Et nous ne parlons pas de la manière dont était, par suite, décochées les deux dernières notes, avec une vigueur digne d'un meilleur emploi !

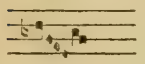
3. 

L'âme donne libre cours à l'ardeur de sa supplication. La force du sentiment se traduit naturellement par un *renforcement* des vibrations vocales, *en éclat comme en hauteur*. C'est un appel de détresse et d'amour qui retentit sur l'accent du climacus, point culminant à la fois de la prière, de l'ascension mélodique et de la progression sonore.

Cet accent devra être donné avec vigueur, mais avec souplesse et rondeur, sans effet d'accordéon toutefois, et surtout sans port de voix.

L'éloquence de la prière et la force de l'élan vocal se résolvent dans une certaine ampleur de la retombée rythmique, soulignée par l'adjonction du *torculus*. Ce neume, qui n'est qu'une thesis prolongée, n'a qu'une personnalité très effacée : il joue le rôle de complément vis-à-vis du climacus. Son accent sera donc d'importance secondaire, et *beaucoup plus faible* que celui du climacus.

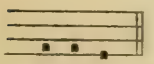
Remarquons ici encore l'heureux enchaînement des idées dans la composition mélodique : Ce 3e groupe est une sorte d'amplification, sur des cordes plus élevées, du deuxième : le climacus s'est élargi, et se trouve même pourvu d'un accent secondaire de supplément : le *do* unique de thesis s'est développé en torculus.

4. 

Dans le chant, ce 4e groupe sera *immédiatement* suivi du dernier, sans *mora* intermédiaire : nous ne l'en séparons ici que pour la clarté de l'analyse.

L'ardeur de la supplication, déjà un peu apaisée par le torculus précédent, vient se fondre en une prière plus humble et plus douce, quoique toujours pressante. Ce 4e groupe reproduit à peu près le dessin du 3e, mais son accent principal, descendu à une quarte au-dessous, n'a plus *ni l'élan ni l'éclat de l'accent du climacus précédent*. Il joue toutefois dans le tracé général de la ligne mélodique un rôle assez important : aussi aura-t-il relativement *plus de force que l'accent du torculus*, qui, nous l'avons vu, ne représente qu'une sinuosité secondaire de la courbe générale.

La clivis *sol-la* répond au *torculus*. Mais elle est *encore plus faible que lui*, d'abord parce que le groupe entier dont elle fait partie est relativement peu éclatant, ensuite parce qu'elle joue le rôle de simple liaison, presque d'anacrouse vis-à-vis de l'accent du groupe final qu'elle introduit.

5. 

e-lé- ison.

La vivacité de la supplication, déjà adoucie dans le neume précédent, vient se fondre ici dans une nuance de tranquillité qui exclut désormais

toute appréhension. La prière reste fervente ; mais, sûre d'être exaucée, elle semble vouloir, en s'achevant, affirmer en même temps sa confiance en l'infinie miséricorde du Père. L'accent du mot *eléison* est grave, paisible, mais donnée *avec plénitude* et *bien marqué*.

Il est en effet assez important, comme accent tonique du mot essentiel *eléison*, et comme dernier jalon de la courbe mélodique avant sa chute définitive sur le *fa*. Il sera marqué avec plus de force non seulement que celui de la clivis qui l'introduit, mais que celui du climacus qui le prépare.

Tout le neume sera ralenti pour marquer la cadence finale.

§ 3. Chironomie de la vocalise

Au-dessous du graphique des intensités vocales, nous avons dessiné, à la même page, les courbes que pourra tracer dans l'espace, avec l'extrémité des doigts, la main droite du maître de chœur, pour guider les voix. Les temps forts du rythme grégorien, les accents seront marqués par les levés de la main. On aura soin dans ces mouvements de levés ou d'arsis, de faire le geste chironomique avec souplesse, mais avec assez de vivacité et de décision, pour « enlever » les voix, tandis que les notes non accentuées seront accompagnées avec plus de calme et de douceur.

Dans tous les gestes, la main restera souple, les doigts non raidis, l'articulation du poignet bien mobile, les mouvements de l'avant-bras et surtout du bras aussi réduits que les circonstances le permettront — particulièrement si le maître de chœur est vu des fidèles.

On remarquera l'analogie des courbes chironomiques et des courbes d'intensité : la chironomie grégorienne est donc très heureusement *expressive*, chaque effort de la main correspondant, pour ainsi dire, à un effort de la voix de même valeur relative.

Dans le tracé qui répond à la succession des cinq groupements mélodiques, nous avons pu représenter la grande majorité des notes par des mouvements distincts de la ligne. Mais cette recherche du détail, dans le geste directeur, si elle peut être utile, n'est pas indispensable. Elle est favorisée ici par la lenteur relative du mouvement d'un *Kyrie*, surtout chanté par un chœur assez nombreux et dans un grand vaisseau. Pour un chant plus rapide, comme une vocalise d'*Alleluia*, il sera expédient de simplifier les gestes, de négliger l'accompagnement non seulement des notes atones (non finales de subdivision), mais même de nombreux accents secondaires.

§ 4. Les nuances et le naturel

L'exécution *passable* d'une vocalise pourra être souvent réalisée par un chanteur exercé, sans étude approfondie de la mélodie, parce que les nuances principales découlent logiquement, naturellement des fluctuations mêmes et des divisions marquées de la vocalise : souvent, mais non toujours, car le dessin est parfois assez compliqué et l'intention du compositeur assez subtile pour ne pouvoir pas être saisis à la première lecture. En tous cas, nous l'avons vu, l'exécution *parfaite*, dans tous ses détails, d'une vocalise même très claire comme celle du *Kyrie* des Anges, exigera une étude attentive.

Cette étude devra être faite tout au moins par le maître de chœur, qui pourra en communiquer les résultats aux chanteurs par quelques observations ou même simplement par une direction chironomique bien comprise.

Dans ce XII[e] chapitre et dans le précédent, nous avons essayé non pas d'écrire un traité complet d'analyse grégorienne pratique, mais d'illustrer suffisamment les chapitres IV[e] et V[e] consacrés au rythme. On y trouvera les données qui permettront, nous l'espérons, aux maîtres, aux chanteurs, aux fidèles, d'étudier, de réaliser ou de diriger l'exécution des pièces grégoriennes les plus simples comme les plus ornées.

Les deux exemples choisis donneront un aperçu exact, si faible soit-il, de l'art admirable avec lequel ont été composées les mélodies traditionnelles : mais il faudrait un volume pour en exposer, même sommairement, les ressources. Dans les pièces mélismatiques en particulier, les combinaisons mélodiques et les nuances d'intensité qu'elles comportent sont d'une infinie variété. C'est à ces pièces tout particulièrement que peuvent s'appliquer ces paroles d'un maître compétent, Vincent d'Indy : « Dans les productions de l'art grégorien, on peut retrouver toutes les formes de la composition musicale moderne ». Tous les genres d'imitation, de parallélisme, d'opposition, de progression, de développement s'y rencontrent.

Comme on l'a vu par les analyses précédentes, ce qui permettra de réaliser pratiquement dans le chant toute cette richesse artistique, de mettre en valeur tous les éléments de la composition, ce ne pourra être ni un débit uniforme, épelé, martelé, interrompu de reprises de respiration arbitraires, ni un travestissement fantaisiste des neumes en groupes de croches, de doubles croches, de trio-

lets, etc...., mais bien l'observation exacte des nuances naturelles et raisonnées de l'accentuation.

Nous disons : naturelles : car elles doivent dériver logiquement de la composition même de la pièce. On devra se défier des nuances « artificielles », trop subjectives, de ces effets d'écho ou autres qui ne pourraient trouver leur justification formelle dans le contexte mélodique.

C'est seulement à la condition d'être ainsi nuancées avec simplicité et sincérité que les mélodies grégoriennes pourront atteindre dans l'exécution, en même temps que leur perfection artistique, leur plus pure expression religieuse. Les nuances les plus délicates et les plus soignées, loin de retenir sur elles-mêmes l'attention des chanteurs et des auditeurs devront faire seulement mieux prier ceux-ci comme ceux-là. La mélodie grégorienne, rappelons-le en concluant, ne s'est pas revêtue de beauté pour distraire, mais pour recueillir les âmes, pour les rapprocher de Dieu en leur faisant *vivre* plus pleinement la prière liturgique de l'Eglise.

SUPPLÉMENT

I. EXERCICES

1. Emission vocale

Le solfège proprement dit devra être précédé, et accompagné d'exercices visant à obtenir et à développer toutes les qualités de la voix : timbre et sonorité (pose de la voix), justesse, sûreté, souplesse, étendue.

On se référera pour cela au ch. I[er] de la Méthode, complété par les conseils suivants.

1. **Timbre.** On veillera à la bonne disposition et utilisation de la « caisse de résonnance » établie au-dessus des cordes vocales. Choix du registre pour les diverses portions de la gamme, selon les voix : direction du son selon les registres : passage insensible d'un registre à l'autre.

Tenues du son avec intensité variée : avec crescendo et decrescendo. S'exercer sur une note et une voyelle : sur plusieurs notes liées, sur plusieurs voyelles.

2. **Sonorité.** On ne cherchera jamais à l'obtenir aux dépens de la pureté du timbre. Ne jamais forcer. Surveiller la respiration profonde.

3. **Justesse.** On pourra aussi faire chanter à deux voix, avec rencontre sur la même note : p. ex. : do-si et la-si : do-la et fa-la : la-do-si et do-la-si, etc.

4. **Sûreté ; Souplesse.** V. la Méthode, p. 12.

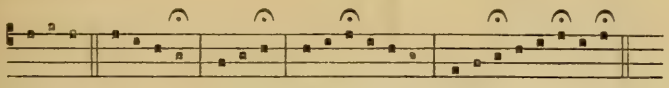
5. **Etendue.** Id. On procédera avec prudence et lenteur dans l'acquisition des notes nouvelles ; la bonne respiration jouera un rôle important.

2. Exercices préparatoires

1. Respirer profondément, sans arriver jusqu'à la gêne. Bien ouvrir la bouche (la mâchoire). Emettre à voix faible, et brièvement, une voyelle sur une note donnée. Varier la note et la voyelle. Surveiller la simultanéité de l'émission du souffle et de celle du son. Minimum de souffle, en augmentant la force du son.

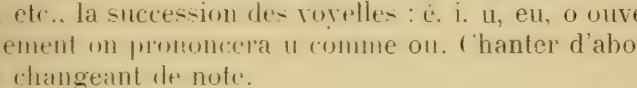
2. Tenir note et voyelle de 5 à 15 secondes, en surveillant la respiration et l'attaque. Éviter toute contraction indue en passant d'un son faible à un son moyen ou fort.

3. Parcourir d'une seule émission plusieurs degrés de la gamme. Eviter toute perte de souffle dans le passage d'une note à l'autre. Mouvement d'abord lent, « circonspect », puis plus rapide. Surveiller à la fois la liaison et la netteté. Varier les voyelles, en commençant par a.

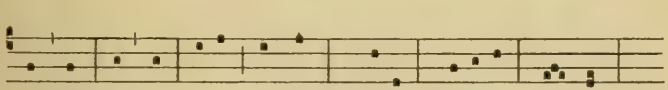


4. Chanter, avec les mêmes principes, à intervalles disjoints, tierces, quartes, quintes. Pour ceux qui connaissent déjà le solfège, utiliser des passages d'Alleluias, etc.

5. Chanter diverses voyelles de suite, d'une seule émission. Modifier l'ouverture de la bouche en changeant de voyelle. Pour obtenir l'adhérence des lèvres aux maxillaires, on pourra utiliser en gammes, etc., la succession des voyelles : é, i, u, eu, o ouvert. Mais habituellement on prononcera u comme ou. Chanter d'abord lentement, en changeant de note.



6. Emettre une voyelle seule, puis précédée d'une ou deux consonnes. Chanter ainsi des syllabes détachées, sur une même corde ; puis des syllabes successives (mots), et sur des notes différentes.



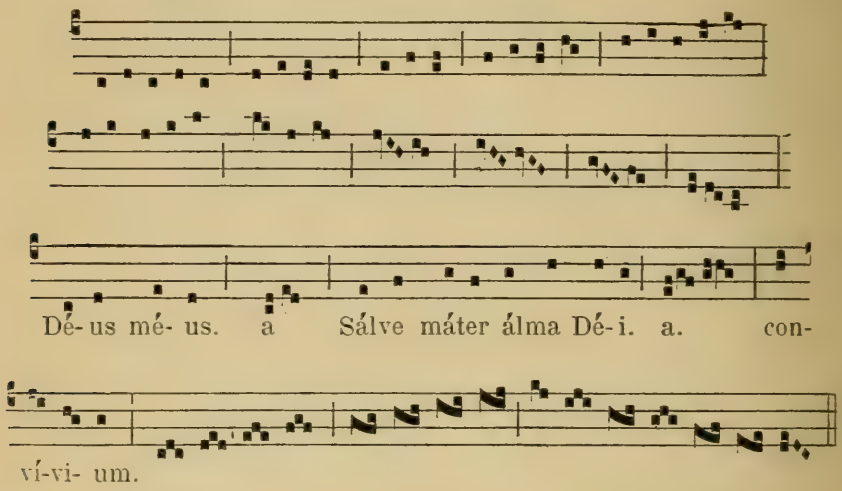
7. Chanter une note à voix faible, puis moyenne, puis forte, et vice-versa. Augmenter ou diminuer l'intensité d'une même note. Combiner les deux effets, sur une même note, puis sur plusieurs. Mouvement d'abord très lent. Ex. :

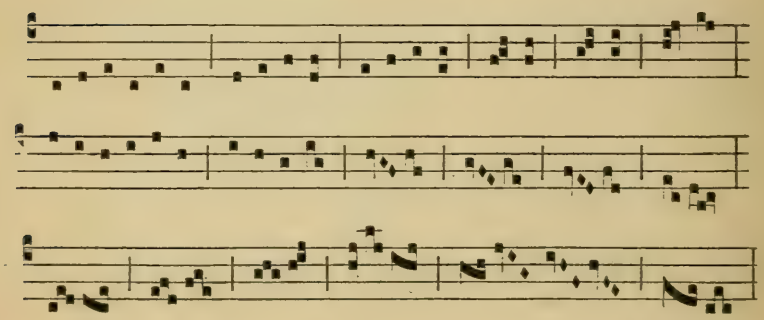
Dans tous ces exercices et les suivants, il sera souvent opportun que le maître chante d'abord lui-même, et parfois, du moins pour commencer, avec ses disciples.

3. Intervalles de Seconde

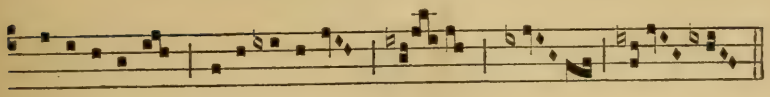
Pour cet exercice et les suivants, on chantera d'abord avec le nom des notes, puis avec une voyelle, enfin avec des mots, que l'on fera au préalable bien prononcer et accentuer.

Quand se présentera un neume, on prendra l'habitude de bien lier ses notes et de donner l'accent à la première.



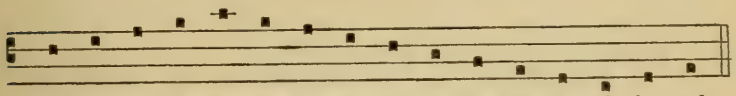
4. Intervalles de Tierce

Solfier, vocaliser et chanter : *Agnus Dei* III : Comm. *Lux aeterna: O salutaris* (Hymne *Verbum*) : antiennes (Dimanche, Assomption, Apôtres : les 4 premiers mots de l'Offert. *Ave Maria.*

5. Secondes et Tierces avec ♭ et ♮



Exercices : *Agnus Dei* V et VIII ; *Inviolata ;* Introïts *Requiem* et *Laetare.*

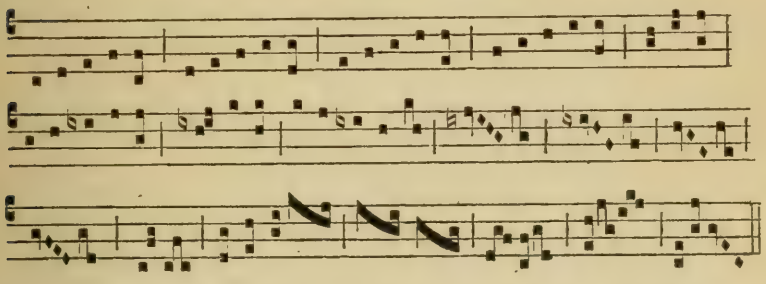
6. Clef de Do, 3me ligne



Do ré mi fa sol fa mi ré do si la sol fa mi fa sol

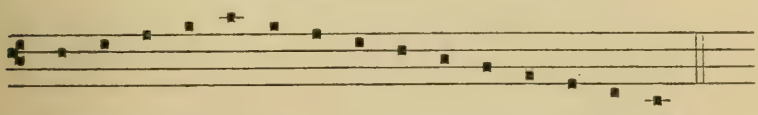
Exercices : Ant. *Sub tuum ; Ave maris stella* (7e mode, *in Sabbato*) ; Graduel *Haec dies.*

7. Intervalle de Quarte



Exercices : *Kyrie* et *Sanctus* VIII ; *Gloria* II ; Antiennes O de l'Avent ; Ant. *O quam suavis ;* Hymne *O gloriosa Virginum ;* Offert. *Ave Maria.*

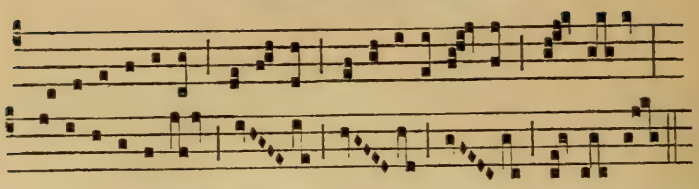
8. Clef de Fa, 3me ligne



Fa sol la si do si la sol fa mi ré do si la sol.

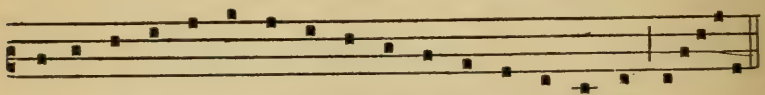
Exercices : *Gloria* XI ; Ant. *Beati Dei ;* Introït de l'Epiphanie ; Alleluia de Pâques ; Alleluia *Stabat.*

9. Intervalle de Quinte



Exercices : *Tantum ergo (Pange lingua)* : *Salve Regina* (ton simple) : Séq. *Laeto cantu* : Séq. *Lauda Sion* ; *Alma* : Rép. *Collegerunt* (Rameaux).

10. Clef de Do, 2me ligne



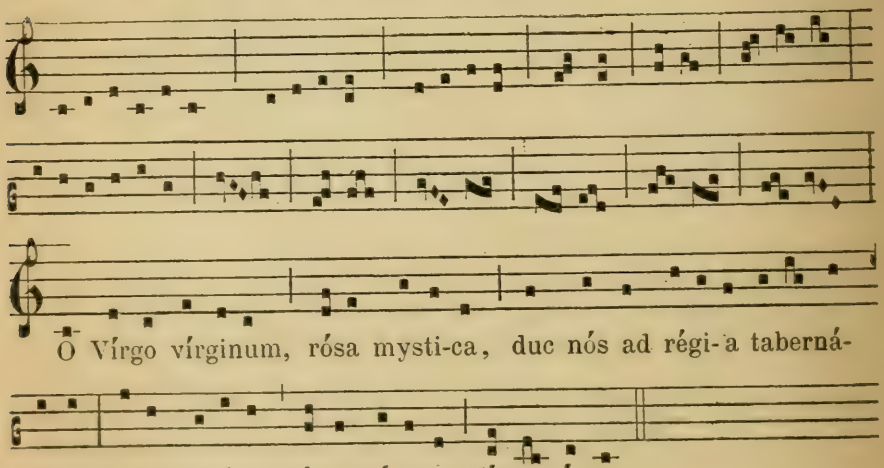
Do ré mi fa sol la sol fa mi ré do si la sol fa sol.

Exercices : *Asperges me* ; *Ave Regina caelorum* ; All. *Confitebuntur*.

11. Notation en clef de sol

La publication d'une Edition grégorienne en clef de sol (Bureau Grégorien, 22, rue du Lycée, Grenoble), permet de solfier le chant grégorien comme la musique moderne, ce qui supprime l'une des principales difficultés de son étude.

Voici à titre d'exemple des *Exercices pour l'intervalle de Tierce*. On pourra facilement se passer de la 5e ligne, inutilisée.



O Vírgo vírginum, rósa mysti-ca, duc nós ad régi-a taberná-

cu-la. Ave Marí- a, pléna grá-ti -a, Vírgo pí- a.

II. LE RYTHME GRÉGORIEN

Résumé des pages 39-57 de la Méthode

Le rythme du chant grégorien dérive du rythme du latin pris à l'époque où le chant grégorien a pris sa forme artistique définitive.

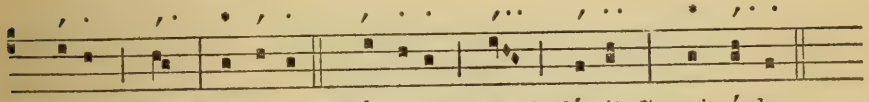
Il est basé principalement, surtout au point de vue de l'exécution, sur l'*accent*.

L'accent est exprimé par un *effort* de la voix (nuance d'intensité et d'élasticité) portant sur une syllabe ou une note : cet effort est suivi d'un *repos* de la voix, portant, en principe, sur une ou deux syllabes ou notes.

1. **Rythme simple.** — Le groupe rythmique fourni par l'ensemble d'un effort et d'un repos s'appelle *rythme simple*.

Le rythme simple est dit *binaire* s'il n'a que deux éléments un fort et un faible (/ .) : Ex. 1, 2, 3. *Ternaire* s'il en a trois (un fort et deux faibles /..) : Ex. 4-9.

Il peut être précédé par une note ou syllabe faible qui fait corps avec lui et s'appelle *anacrouse* (*). Ex. 3, 7, 14.

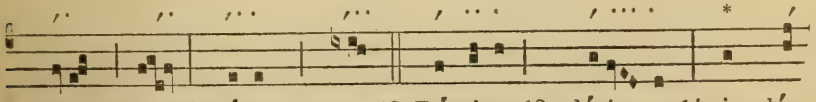


1. Dé-us. 2. a. 3. emítto. 4. Dómine. 5. a. 6. dí-xit. 7. qui sé-des.

Remarques :

1. *Une* seule note, longue par position, peut équivaloir à deux notes ordinaires et constituer ainsi un rythme *binaire* (ex. 8, 9). De même, *deux* notes (ou syllabes) dont la première est longue par position peuvent constituer un rythme *ternaire* (ex. 10, 11).

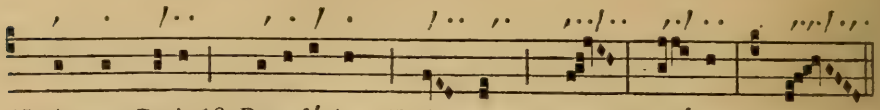
2. Par contre un rythme ternaire peut, par une sorte d'extension, comprendre, dans le chant, plus de deux éléments faibles (ex. 12, 13, 14).



8. Rex 9. a. 10. pácem. 11. te. 12. Dómine. 13. glóri- a. 14. in gló-

2. **Rythme composé.** — Plusieurs rythmes simples s'unissent soit sur plusieurs mots (ex. 15), soit sur un seul (ex. 16, 17, 19), soit sur une seule syllabe (ex. 18, 20) pour former un rythme dit *composé*.

L'ordonnance et l'unité d'un rythme composé sont mises en relief par la prédominance de certains accents (et rythmes simples) sur les autres. On distingue ainsi des accents *principaux* et *secondaires*.



15. Agnus De-i 16. Benedíctus. 17. A-gnus. 18. non. 19. Pá-ter 20. e.

Remarques :

1. Dans le chant peu ou point orné, la syllabe *tonique* d'un mot composé a toujours un accent principal (ex. 16).

2. Dans le chant orné, l'accent des neumes *culminants* (ex. 18, 20) et celui des *pressus* (surtout d'opposition : ex. 19) sont toujours relativement importants.

3. Dans les neumes de plus de 3 notes, on peut distinguer, outre l'accent principal, un ou plusieurs accents secondaires (ex. 20).

3. **Les Pauses.** — Les rythmes simples ou composés s'unissent en groupes rythmiques plus importants, en membres de phrases ou en phrases, que l'on distingue par des intervalles de temps appelés pauses.

Ces pauses sont *minimes* ou *majeures*.

La pause minime, marquée dans la notation par un quart de barre ou simplement par un intervalle de la largeur d'au moins une note, *(mora vocis*, entre deux notes consécutives *sur une même syllabe)* se traduit par une prolongation à la dernière note, si le rythme est ternaire : des deux dernières, en règle générale, si le rythme est binaire (v. *Méthode*, p. 54). Le temps de la respiration doit être pris, surtout s'il s'agit d'une simple *mora vocis*, sur l'allongement de la dernière note.

Un intervalle de *mora vocis* peut se rencontrer après une note unique : on double à peu près cette note, sans reprise de respiration (v. ex. 8).

La pause majeure, marquée, selon son importance, par une demi-barre, une barre entière ou une double barre, admet, outre l'effet de *prolongation*, un temps de *respiration* plus notable, et, surtout dans les deux derniers cas, une nuance de *ralentissement* plus ou moins sensible sur le ou les derniers rythmes simples.

— *Dans l'Edition grégorienne en Clef de sol*, un signe supplémentaire indique l'effet d'allongement produit par une pause soit sur une note ; soit sur les deux notes d'un groupe . Il est aussi utilisé pour les notes préparant le quilisma.

III. NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

N. B. Les brèves indications qui suivent permettront au lecteur d'élargir et d'approfondir sa science grégorienne. Les ouvrages cités, et notamment la Revue du chant grégorien, lui fourniront à leur tour les éléments d'une bibliographie beaucoup plus riche.

Dom J. Pothier. Les Mélodies grégoriennes, d'après la tradition. Tournai, Desclée, 1880.

A. *Gastoué*. Les Origines du chant romain. Paris, Picard. — Cours théorique et pratique du chant gr. 2e Ed. Paris, Schola cantorum. — L'art grégorien. Paris, Alcan. — Le Graduel et l'Antiphonaire romains. Lyon, Janin frères.

Gevaert. La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine. Gand, 1895. (Quelques réserves sur la thèse historique.)

Aubry. Le rythme tonique dans la Poésie liturgique, etc. Paris, Picard.

P. Wagner. Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge. Bruxelles, Breitkopf.

L. D. S. Le chant de la Sainte Eglise (histoire, théorie, pratique). 2e Ed. Namur, Wesmaël-Charlier.

D. G. Morin. Les véritables origines du chant grégorien. Maredsous (Belgique).

Revue du chant grégorien. Grenoble, 22, rue du Lycée. Contenant de nombreux articles de D. Pothier et des plus illustres grégorianistes : elle fournit de précieux renseignements sur tous les points de vue de l'art grégorien : histoire, tonalité, rythme, etc.

Paléographie musicale. Précieuse collection de manuscrits notés reproduits en phototypie et accompagnés d'abondants commentaires. La partie du texte des quatre premières années est à recommander. Tournai, Desclée

De l'influence de l'accent tonique sur la structure rythmique des mélodies grégoriennes (Extrait du précédent).

D. Mocquereau. Le Nombre musical grégorien. Desclée. (Réserves sur la théorie du rythme.)

N. Joachim. Histoire d'une ligne de musique, avec 10 planches. Tournai, chez l'auteur.

Tribune de Saint-Gervais. Paris, Schola cantorum.

D. L. David. Analyses grégoriennes pratiques. Plusieurs séries. Grenoble, Bureaux de la Revue du Chant grégorien.

Léon Boutroux. De l'expression dans le chant grégorien. Besançon, Marion.

Motu proprio de S. S. Pie X sur la musique sacrée. Texte ; commentaires par A. Gastoué. Paris, Schola cantorum.

Ad. Duclos. S. S. Pie X et la Musique sacrée. Textes et commentaires des documents et prescriptions ecclésiastiques. Desclée.

Abbé Tissier. La réforme pratique de la musique sacrée. Paris, Lethielleux.

Traités d'accompagnement, par F. Brun. Paris, Schola cantorum : — par A. Gastoué. Lyon, Janin frères ; — par Brune. Saint-Claude, chez l'auteur. Ouvrages de P. Chassang, Potiron, Courtonne.

P. B. F. M. J. Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement. Carlsbourg (Belgique).

M. *Emmanuel.* Accompagnement modal des Psaumes. Lyon, Janin frères.

J. Parisot. L'accompagnement modal du chant grégorien. Paris, Art Catholique.

Ouvrages sur la prononciation du latin : C. Couillault ; — La réforme de la prononciation latine. Paris, Bloud : — *D. Jeannin.* Bourges, Tardy-Pigelet : — *M. J. V.* Rome, Séminaire français.

D. M. Festugière. La liturgie catholique. Maredsous (Belgique).

A. Chipier. La vie liturgique. Lyon, Vitte.

Dom Gréa. La sainte liturgie. Paris, Bonne Presse.

A. Vigourel. La liturgie et la vie chrétienne. Paris, Lethielleux.

M. Flad. L'éducation par la liturgie. Paris, Desclée.

Dom Guéranger. L'année liturgique. Tours, A. Mame & fils.

D. C. Leduc. Catéchisme liturgique. Tours, Mame & fils.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Préface ..... I-IV

Avant-propos. Aperçu historique..... 1

CHAPITRE PREMIER. **La Discipline de la voix**..... 5

Art. I. L'attitude..... 6

Art. II. La respiration..... 6

Art. III. La formation du son..... 7

§§ 1. Disposition des organes de la voix. 2. Le jeu des organes. 3. L'attaque du son. 4. La tenue du son. 5. Les qualités de la voix.

CHAPITRE II. **La Diction du latin**..... 13

Art. I. Les voyelles..... 13

Art. II. Les consonnes..... 15

Art. III. L'accent tonique..... 17

§§ 1. Caractères et rôle de l'accent tonique. 2. Place de l'accent tonique.

Art. IV. Le mot..... 18

§§ 1. La syllabe accentuée. 2. La pénultième faible. 3. La syllabe finale. — Chironomie.

Art. V. Les groupes de mots..... 21

§§ 1. Le groupe élémentaire. 2. L'incise ou membre de phrase. 3. La phrase. 4. Distinction des groupes de mots.

CHAPITRE III. **La Notation**..... 23

Art. I. Les signes élémentaires..... 23

§§ 1. Les notes. 2. La portée. 3. Les clefs. 4. Les barres. 5. Le guidon.

Art. II. La gamme et les intervalles..... 26

§§ 1. La gamme. 2. Les intervalles. 3. Le bémol et le bécarre.

Art. III. Les neumes..... 29

§§ 1. Neumes simples. 2. Neumes liquescents. 3. Neumes augmentés et composés. 4. Neumes ou notes d'ornement.

Pages

CHAPITRE IV. **Les Eléments du rythme** 39

Art. I. Rythme simple ou élémentaire 39

§§ 1. Eléments essentiels, Arsis et Thesis. 2. Rythmes binaires et ternaires. Anacrouse. 3. Rythmes principaux et secondaires

Art II. Le rythme composé 45

§§ 1. Syllabique 2. Quasi-syllabique 3. Neumatique.

Art. III. Le rythme de la phrase 49

§§ 1. Ses éléments et ses caractères. 2. La pause mélodique. 3. La mora vocis. 4. Le ralentissement.

CHAPITRE V. **Le Rythme d'une pièce grégorienne** 57

Art. I. Liaison des mots et valeur des notes 58

§§ 1. Liaison des mots dans le chant syllabique. 2. Valeur des syllabes dans le chant neumatique.

Art. II. Les nuances de mouvement 60

§§ 1. Mouvement d'une pièce quelconque. 2. Mouvement des diverses pièces. 3. Nuances de mouvement dans une même pièce.

Art. III. Les nuances d'intensité 64

CHAPITRE VI. **Les Chants de la Messe** 66

Art. I. Le Propre de la Messe 66

§§ 1. L'Introït. 2. Le Graduel. 3. L'Alleluia. 4. Le Trait. 5. La Séquence. 6. L'Offertoire. 7. La Communion.

Art. II. L'Ordinaire de la Messe 69

§§ 1. Le Kyrie. 2. Le Gloria. 3. Le Credo. 4. Le Sanctus-Benedictus. 5. L'Agnus Dei.

Art. III. Les Oraisons, l'Epître et l'Evangile 71

CHAPITRE VII. **L'Hymnodie** 77

Art. I. Eléments 78

§§ 1. Les Pieds. 2. Les Vers. 3. Les accents métriques. Conflits avec les accents toniques.

Art. II. Les Strophes 82

§§ 1. Strophe iambique. 2. Strophe trochaïque. 3. Strophe asclépiade. 4. Strophe saphique. 5. Strophes diverses.

Art. III. Les Hymnes 88

§§ 1. Détails d'exécution. 2. Nuances mélodiques.

CHAPITRE VIII. **Les Modes** 90

Art. I. Constitution des Modes 90

Art. II. Les 8 Modes 91

§§ 1. Le système des 8 modes. 2. Les 6 Modes assimilées.

Art. III. Etendue des Modes 93

Art. IV. Caractères des Modes 94

Pages

CHAPITRE IX. **La Psalmodie** 97

Art. I. Intonation, Teneur et Flexe 98

Art. II. Médiantes et Finales 100

§§ 1. Les cadences varient selon les Tons. 2. Cadences à 1 et 2 Accents. 3. Survenantes. 4. Adaptation des syllabes aux notes. 5. Médiantes rompues. 6. Tons solennels des Cantiques

Art. III. Tons pérégrin, direct et pascal 108

Art. IV. Tableau des 8 tons 110

Art. V. Règles d'une bonne psalmodie 113

§§ 1. La hauteur du ton. 2. La diction. 3. Le mouvement. 4. Les psaumes.

Art. VI. Le chant des Antiennes 117

CHAPITRE X. **Les Versets, Leçons et Capitules** 119

Art. I. Le Verset : Deus in adjutorium 119

§§ 1. Ton festival. 2. Ton férial. 3. Ton solennel.

Art. II. Les autres Versets 120

§§ 1. Ton simple. 2. Ton orné.

Art. III. Les Leçons 122

§§ 1. Ton ordinaire. 2. Ton solennel. 3. Ton antique. 4. Leçon brève et Capitule.

CHAPITRE XI. **Une leçon pratique. L'Agnus III** 125

Art. I. Récitation du texte 125

Art. II. Sens et caractère du morceau 127

Art. III. Exécution de la mélodie 128

CHAPITRE XII. **Les Vocalises** 134

§§ 1. Nuances dans les groupes neumatiques. 2. Analyse d'une vocalise. 3. Chironomie d'une vocalise. 4. Les nuances et le naturel.

Supplément.

I. Exercices 144

II. Résumé sur le Rythme 149

III. Notes bibliographiques 151

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

La Bibliothèque
Université d'Ottawa

Échéance

Celui qui rapporte un volume après la dernière date timbrée ci-dessous devra payer une amende de cinq sous, plus un sou pour chaque jour de retard.

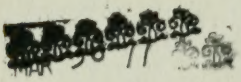
The Library
University of Ottawa

Date due

For failure to return a book on or before the last date stamped below there will be a fine of five cents, and an extra charge of one cent for each additional day.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due



OCT 08 2004

UOOCT 7 2004

CE MT 0860
.D18 1922
C00 DAVID, LUCIE METHODE PR
ACC# 1401474

a39003 002787991b

Ce volume doit être rendu à la dernière
date indiquée ci-dessous.

Les Reliures Caron & Létourneau Ltée.
TEL.: (819) 686-2039 113 RUE DE LA GARE, LABELLE,
(MTL.) 861-7768 COMTE LABELLE, P.Q. J0T 1H0